

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA**



***CHURRO BRAGAS: UN ESTUDIO DE CASO DE LA PARODIA
MUSICAL A FINALES DEL SIGLO XIX***

Trabajo Fin de Máster presentado por
Zoila Martínez Beltrán
Realizado bajo la dirección de
Dra. Elena Torres Clemente
Madrid, 2017

Índice

Introducción	1
Estado de la cuestión.....	5
Objetivos	6
Metodología.....	7
Fuentes	8
1. Circunstancias de la representación.....	9
1.1. El espacio físico	9
1.2. El espacio social.....	10
1.3. Creadores e intérpretes.....	13
2. Aproximación al análisis musical.....	17
2.1. Las claves musicales de <i>Churro Bragas</i>	17
2.2. Difusión y recepción en relación con el análisis.....	26
2.3. Circulación de la obra.....	29
Conclusiones.....	31
Bibliografía.....	35
Fuentes.....	38
Webgrafía.....	39

Introducción

El presente estudio de caso supone una aproximación a una de las parodias de zarzuela más exitosas de finales de siglo: *Churro Bragas*. Por su relevancia en términos de audiencia y difusión, esta y otras tantas parodias, merecen la atención desde el punto de vista académico.¹ Ante la escasez de estudios musicológicos al respecto y en busca de un trabajo colaborativo con el ámbito filológico, en el *Seminario Internacional Géneros de teatro musical: conexiones e interacciones* del ICCMU² se realizó una invitación al análisis musical de este tipo de obras. Tobías Branderberger, filólogo centrado en la parodia como género y especialmente en *Churro Bragas*, lanzó esta propuesta a fin de completar el estudio que estaba realizando sobre la misma. Por ello, esperamos ofrecer con este trabajo, en la medida de lo posible, una aproximación musical a la parodia citada.

¿En qué radica la importancia del análisis musical de esta parodia en concreto? La premisa de que la parodia es una recreación musical de la obra original, resulta no cumplirse del todo en el caso de *Churro Bragas*. El ingenio del compositor en colaboración con los libretistas, alumbró un nuevo producto con características propias. El paso de lo dramático a lo cómico supone una reforma y transformación profunda de la obra de partida, por lo que el estudio de este proceso y de sus consecuencias musicales, teatrales y escénicas, confiere a la obra un interés especial que merece un estudio pormenorizado.

La cuestión musical contrasta, en cierto modo, con el material teatral. Tanto Peláez, como Brandenberger³ coinciden en clasificar a *Churro Bragas*, desde la óptica dramática, como una parodia literal. Esta tipología:

[...] versa siempre sobre espectáculos concretos, los cuales mantienen su vigencia escénica en el contexto próximo, inmediato o coetáneo, de modo que el público del remedo tenga un referente determinado y conocido con el que establecer el juego de identificaciones que le propone el parodista. En la parodia literal el autor atendía de forma fiel al esquema argumental,

¹ Remitimos al lector interesado a la clasificación alfabética de la multitud de títulos musicales y teatrales de parodia realizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/alfabetica.shtml> [última consulta 20/5/2017].

² Se trata del primer seminario de investigación del Proyecto de I+D MadMusic. *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX* (Comunidad de Madrid, S2015/HUM-3483).

³ Brandenberger, Tobías: “El juego paródico en la zarzuela (*Curro Vargas* y *Churro Bragas*)”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Branderberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, p. 166.

estructural y espectacular, o mejor aún, al esquema semiótico específico del espectáculo remedado, que seguiría casi paso a paso para ir degradándolo en su práctica totalidad.⁴

Por ello, según lo indicado, existiría poco margen para la innovación y el núcleo de la parodia textual sería, esencialmente, la distorsión del original.

El recorrido que nos disponemos a realizar comprende dos ámbitos opuestos, pero en este caso complementarios. Lo cómico como antagónico respecto a lo serio, aunque formando una combinación indisociable. Así sucedió con *Curro Vargas* y *Churro Bragas*, que se convirtieron en las dos caras de una misma moneda. El primer título corresponde a la zarzuela cuya música quedó a cargo de Ruperto Chapí y cuyo libreto fue escrito por Joaquín Dicenta y Antonio Paso.

El argumento se inspira en *El niño de la bola* de Pedro Antonio de Alarcón⁵ y trata una truculenta historia de celos y deseo. Curro Vargas está tremendamente enamorado de Soledad, pero el padre de ésta prefiere un pretendiente más rico para su hija. Curro se marcha a hacer fortuna y nadie en el pueblo se atreve a acercarse a su enamorada por miedo a las represalias. Nadie salvo Mariano, al que Soledad se entrega para demostrar de algún modo que no es propiedad de Curro, aunque le siga amando. Éste regresa y encuentra esta nueva situación. Sin dudarlo, coge un cuchillo para tratar de asesinar a Soledad por la traición cometida, pero el padre Antonio – un religioso – lo impide. Cuando parece que ha persuadido a Curro para que perdone a Soledad y se marche, éste recibe una carta en la que ella confiesa su amor aún incandescente. La zarzuela concluye con una escena de baile campestre en la que Curro asesina definitivamente a Soledad y Mariano a Curro, que no trata de impedirlo.

Como vemos, se trata de una trama muy próxima al drama verista, en línea con *La Dolores* de Bretón o de *Cavalleria Rusticana*⁶ de Mascagni. Pero el trasfondo no es sino una trágica historia de amor abocada a un destino inexorable y fatal donde los amantes se reúnen en el más allá cristiano. Es decir, una especie de Romeo y Julieta con tintes de ópera romántica también en cuanto a tipología vocal. Del mismo modo, si observamos con atención, la estructura de triángulo amoroso se repite aquí. Un tenor

⁴ Peláez Pérez, Víctor Manuel: *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918). Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*. Tesis dirigida por el Dr. J.A. Ríos Carratalá, Alicante: Universidad de Alicante, 2007, p. 226.

⁵ Iberní, Luis G.: “Curro Vargas”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2002, pp. 601-603, p. 601.

⁶ *Ibid.*, p. 602.

(Curro) enamorado de la soprano (Soledad) y todo ello impedido por un barítono (Mariano). Aunque aquí la historia tenga algo más de desarrollo, la esencia es prácticamente idéntica, aunque con una fachada verista.

La partitura suponía un reto ante un argumento tan extenso. Chapí resultó victorioso en este lance y así lo corroboran las críticas del momento.⁷ Una obra polifacética en la que el compositor explota sus recursos al máximo. Desde números corales, pasando por duetos y arias – en que conduce a los cantantes a una expresión máxima–, hasta una perfecta combinación de elementos populares. Logra además imprimir un carácter sombrío a toda la obra, dotándola de uniformidad y coherencia. Sumerge al oyente, desde el preludio en sol menor, en una inercia trágica e irremediable. La parte orquestal anticipa los acontecimientos⁸ y sin saber qué ha sucedido aún, la audiencia ya se figura que no habrá un final feliz. Una orquestación sinfónica densa es requerida para este lúgubre escenario⁹. Incluye instrumentos auxiliares como el corno inglés, el clarinete bajo, y todo un set de percusión sinfónica (timbales, bombo, platos, caja, triángulo, castañuelas), e incluso banda externa de cornetas, tambores y cuerda, siguiendo la tradición de su tierra de origen. En suma, una yuxtaposición del lenguaje sinfónico europeo y ornamentos o recursos españolizantes.¹⁰ Su estreno se celebró el 10 de diciembre de 1898 en el teatro Parish de Madrid. Más de tres horas de representación de un drama lírico en tres actos, toda una proeza musical y teatral que duraría mucho en cartel,¹¹ señal de su éxito rotundo y su popularidad como producción dramática.

En medio de todo este tránsito de la obra *Curro Vargas*, se inmiscuyó otro protagonista: *Churro Bragas*, su casi homónimo y cómico *alter ego*. Tres meses después del estreno de la versión seria, el 1 de febrero de 1899 en el Teatro Apolo, se celebró la *premier* de esta parodia. En este sentido, cabría definir sintéticamente a qué nos referimos con el término “parodia”. Este vocablo hace referencia al género que toma relevancia a mediados del siglo XIX con la figura de Agustín Azcona y al Bufo Arderius. Consistía

⁷ “Hace falta poseer toda la extensión de facultades del maestro para interpretar en una obra como *Curro Vargas* todos los contrastes y variaciones de escenas y tipos, lo delicado junto a lo cómico, lo trágico al pie de lo ridículo, o dramático melodioso en los lindes de lo popular y descriptivo”. Gabaldón, Luis: *Blanco y negro*, Madrid, 17-XII- 1898.

⁸ Tomando recursos wagnerianos: Pérez Batista, Javier: *Curro Vargas*, edición crítica del teatro de la Zarzuela, 2014, p. 28.

⁹ Orquestación costosa en cuanto a lo que atañe a la gestión: “se ha reforzado la orquesta; se han contratado infinidad de comparsas [...]” en *La Época*, 9-XII-1898, p. 1.

¹⁰ Torres Clemente, Elena: “Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890”. *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012, vol.1, p. 192.

¹¹ Aún lo encontramos programado en septiembre del año 1900 en el mismo teatro Parish. *El Liberal*, 9-XII-1900, página 5.

en un primer momento en insertar música de óperas italianas de Donizetti y Bellini en libretos de estilo sainete en castellano. El género prosiguió su andadura con mucho éxito y desarrollo. A finales del siglo XIX se podría establecer su época áurea, integrado en la dinámica empresarial del teatro por horas. En este momento finisecular, la parodia se construye utilizando fragmentos familiares al público, tanto de texto como de música, de dramas líricos y óperas europeas en boga en aquel momento.¹² La pretensión primera es provocar la hilaridad en el público, aunque también se realiza crítica social, política, literaria y musical. En algunos casos con pretensión de escarnio respecto a los autores originales y en otros, desde el respeto a la obra parodiada. En cualquier caso, por todo lo descrito, cabría situar a este género o subgénero, según se prefiera denominar, bajo el amparo del género chico por su breve duración, por el teatro que lo alberga, por la audiencia que lo frecuenta y por su carácter global.

En todo ello se inserta *Churro Bragas*, en una dinámica empresarial bien confeccionada: el teatro por horas. Espectáculos tremendamente populares que congregaban diariamente multitud de público. Aunque, como señala Sánchez Sánchez, “más que un lugar de expresión de las clases populares, el género chico fue un lugar de encuentro de toda la sociedad”.¹³

El libreto fue escrito por Enrique García Álvarez y Antonio Paso y la música por Ramón Estellés –de hecho, sería su última obra antes de su fallecimiento–.¹⁴ El planteamiento de esta parodia no pretende desprestigiar al original, o al menos así lo declaran sus creadores.¹⁵ A *Curro Vargas* lo tienen en alta estima por su calidad musical y literaria, por lo que piden excusas anticipadas:

Y ahora réstanos pedirles indulgencia, si por satisfacer los deseos de los morenos hicimos a Curro Vargas una poquita sangre, y darles las gracias por haber sido los elegidos para escribir la parodia.

¹² Cortizo, María Encina: “Parodia”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2003, pp. 83-84.

¹³ Sánchez Sánchez, Víctor: “La revista *La Gran Vía*: representaciones sociales a través de la música en el género chico”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Branderberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, pp. 137- 159, p. 138. Conviene matizar, además, que teniendo en cuenta los sueldos y las condiciones de empleo en la capital, “resulta una exagerada simplificación afirmar que todo Madrid acudía a los teatros del género chico”.

¹⁴ *El Heraldo de Madrid*, 21-IV-1899, p. 1.

¹⁵ Esta postura es cuestionada por algunos autores: Branderberger, Tobías: “El juego paródico en la zarzuela (*Curro Vargas* y *Churro Bragas*)”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Branderberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, p. 176.

¡Ah! y rueguen ustedes al Curro, valiente, rico, vestido con galanuras de lenguaje adornado con música tan brillante, que le dé la mano al Churro [...].¹⁶

Su argumento contrasta, como es previsible, con el de *Curro Vargas*. En esta ocasión la acción se sitúa en Carabanchel Alto y el protagonista es un “chuleta” de barrio enamorado de Churripandi. La trama se desarrolla de modo similar, con tintes cómicos por supuesto, pero no finaliza trágicamente, sino que concluye con Churro Bragas tratando de ahogar en una palangana a su enamorada. Ésta se declara muerta de viva voz. Su prometido, Marcos, que se hallaba retenido por unos mozos que le sujetaban para que no pegara a Churro, se libera y le pega un puntapié. Con este final tan pintoresco termina la parodia.

Estado de la cuestión

El género de la parodia ha suscitado, sobre todo, el interés desde el punto de vista filológico.¹⁷ Contamos con varios trabajos académicos en este sentido que aportan, sin duda, directrices válidas y datos interesantes que ayudan a comprender mejor la partitura, indisociable de su contexto dramático. La tesis de Víctor Manuel Pérez Peláez¹⁸ aborda este género en su práctica totalidad y disecciona los ejemplos más destacados, entre los que se incluye *Churro Bragas*.

Es destacable también la reciente publicación de Tobías Brandenberger “El juego paródico en la zarzuela (*Curro Vargas* y *Churro Bragas*)”¹⁹ en que apunta a la parodia como foco del público que buscaba un espectáculo para la diversión y la risa, sin mayores pretensiones artísticas. Además, cuestiona el papel de la parodia como homenaje a la obra original y la sitúa como una distorsión en que se evidencian las debilidades de la misma.

Otra publicación que aborda el género de la parodia desde el punto de vista político y musical es “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”.²⁰ El surgimiento

¹⁶ Carta Abierta de Enrique García Álvarez, Antonio Paso y Ramón Estellés dirigida a R. Chapí, J. Dicenta y M. Paso. *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912, p. 2 reverso.

¹⁷ Además de estas referencias principales, encontramos otras publicaciones en el ámbito filológico: Hutcheon, Linda: *A theory of parody. The teachings of twentieth century art forms*. Nueva York, Methuen, 1985; Íñiguez Barrena, Francisca: *La parodia teatral en España (1868-1914)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999; Versteeg, Margot. *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam: Rodopi, 2000; Gies, David T.: “La subversión de don Juan: Parodias decimonónicas del Tenorio, con una nota pornográfica”. *Revista Española Contemporánea*, VII, N°1, 1994, pp. 93-102.

¹⁸ Peláez Pérez, Víctor Manuel: *Op.Cit.*

¹⁹ Brandenberger, Tobías: “El juego paródico en la zarzuela (*Curro Vargas* y *Churro Bragas*)”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Brandenberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, pp. 161-179.

²⁰ Huertas Vázquez, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996, pp. 165-182.

y éxito de este tipo de espectáculos no era fortuito, sino fruto de una realidad social, histórica y cultural. Huertas Vázquez realiza un recorrido por el mecanismo de la parodia, los parodistas y las obras de parodia musical más destacadas. Entre ellas, aparece *Churro Bragas*, sobre la que realiza un recorrido general sin detenerse en un análisis exhaustivo ni de la música, ni del texto, aunque sí apunta a los “remedos” que la conforman.²¹

Desde el análisis musical, el mundo del teatro lírico del siglo XIX no ha sido a menudo tratado de manera exhaustiva. No obstante, sí existen aproximaciones que sirven como referencia para emprender este camino. La tesis doctoral de Mario Lerena²² supone un ejemplo en este sentido. Su análisis comprende la obra músico-teatral de Pablo Sorozábal y lo emprende desde la amplia literatura existente en torno a los valores referenciales y semánticos de la música, aprovechando algunas herramientas y formulaciones de autores cercanos a la semiótica musicales.

En el caso concreto del género de la parodia, este análisis desde el punto de vista musical, no ha sido realizado hasta el momento. Por ello resulta de especial urgencia su consecución para tratar de inaugurar, de algún modo, la reflexión académica en este sentido.

Objetivos

A través de esta aproximación a la parodia *Churro Bragas* se pretenden alcanzar los siguientes objetivos:

1. Estudiar las circunstancias de representación de la obra como agentes condicionantes en los detalles de su génesis y posterior recepción.
2. Conocer la circulación de la obra para baremar su repercusión y difusión.
3. Extraer las principales características musicales (estilísticas, formales, armónicas, rítmicas etc.) que operan en *Churro Bragas* y que podrían ser extrapolables y útiles para abordar otras parodias similares. Del mismo modo, se intenta dilucidar cómo a través de estos elementos del lenguaje musical, el compositor consigue provocar hilaridad. Por tanto, se intenta abrir un camino analítico posible para el estudio de este género.

²¹ Huertas Vázquez, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996, pp. 175-176.

²² Lerena, Mario: “La música teatral de Pablo Sorozábal Mariezcurrera (1897-1988): ensayo de análisis”, *Revista de Musicología*, 349, vol. XXXVIII, N°1 (2015).

4. Establecer las principales influencias, fuentes y referencias que tomó el compositor para esta parodia. Estellés construye todo un universo de citas y estilos musicales. Una mezcla cohesionada y nada azarosa, planificada previamente por el músico.
5. Determinar el modo de interacción entre los aspectos musicales y los dramáticos, ya que se hallan intrínsecamente vinculados. En este sentido, se aborda la relación de estos puntos con el contexto de recepción, a fin de esclarecer en qué medida fueron efectivos en la escena.

Metodología

La metodología utilizada resulta un compendio de varias visiones complementarias que favorezcan tanto la extracción de conclusiones tanto a nivel musical, como teatral. Es decir, una comunión de métodos que contemple la intertextualidad presente en el género de la parodia.

La tripartición Molino-Nattiez es tomada como punto de partida en la aproximación al material musical. En esta ocasión nos centramos en el nivel neutro, aunque desde ese punto se abordan también el poético y el estético, ya que carece de sentido aislar la obra como un ente autónomo²³ y más en este caso, en que opera la intertextualidad.

La semiótica musical es otra de las metodologías de base utilizadas. Partimos de autores de referencia como L. Ratner²⁴ con el concepto de tópico musical o Agawu²⁵ que prosigue esa línea. Aunque en el caso que nos atañe utilizamos aproximaciones más recientes como *The Oxford Handbook of Topic Theory*²⁶ y otras que lindan con la musicología cognitiva, la hermenéutica y la semiocognición, puesto que estas perspectivas son imprescindibles para comprender el fenómeno musical como objeto dinámico.²⁷

²³ “Durante los últimos años, Nattiez ha desarrollado un discurso metateórico intrincado, refinado y complejo, donde nociones de las ciencias cognitivas confluyen con ideas provenientes de la hermenéutica. Pero a la riqueza de su discurso epistémico, no le ha seguido ningún ajuste sustancial de su aparato teórico. En ocasiones parece que se trata de una mera justificación de prácticas analíticas que han permanecido intactas por más de treinta años”. López Cano, Rubén: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual”, *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, 2002, p. 2.

²⁴ Ratner, Leonard: *Classic Music: Expression, Form and Style*, Nueva York: Schirmer Books, 1980.

²⁵ Agawu, Kofi: *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

²⁶ *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka ed., Oxford: Oxford University Press, 2014.

²⁷ “Podríamos decir que el término dinámica musical analizaría la influencia de las fuerzas que generan el movimiento particular de los eventos musicales (preferimos decir antes de eventos sonoros) dentro de la obra de arte y su efecto ante la percepción”. Astor, Miguel: *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellano Yumar*. Tesis dirigida por Alfredo Rugeles, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2000, p.[falta espacio]3.

Todo ello asumiendo, en palabras de Mario Lerena “la inexistencia de signos musicales de valor universal; la importancia de las convenciones y tradiciones artísticas, y de las expectativas que éstas crean en el oyente familiarizado con ellas a la hora de crear significados musicales, bien sea mediante reafirmación o desviación de las mismas”.²⁸

En este sentido, nos aproximamos a la recepción de la obra²⁹ y a los recursos utilizados dentro de las competencias musicales de la época, que podemos tratar de reconstruir a través de los indicios hemerográficos y documentales.

Fuentes

A fin de cumplir los objetivos propuestos se han consultado las siguientes fuentes como respaldo documental.

1. Hemeroteca Nacional de España (edición digital). Se ha realizado un vaciado de prensa desde 1898 a 1902 en el ámbito topográfico nacional referente a *Churro Bragas*.
2. Archivo de la SGAE. Se ha consultado la edición para voz y piano de la editorial Zozaya, la parte de apuntar, y las partituras orquestales de *Churro Bragas*.
3. Biblioteca Nacional de España (edición digital). Para la consulta de la edición de piano y voz de *Curro Vargas* de la editorial Pablo Martín, así como del resto de zarzuelas rastreadas en busca de citas musicales, tanto en su versión escrita como en la disponible en rollo de pianola digitalizado.

²⁸ Lerena, Mario: *Op.Cit.*

²⁹ Borio, Gianmario y Garda, Michela: *L'Esperienza Musicale: Teoria e Storia della Ricezione*, Torino: Edizioni di Torino, 1989.

1. Circunstancias de la representación

1.1.El espacio físico

El Teatro Apolo fue el elegido para esta obra. Era el lugar idóneo para promocionar una propuesta de este tipo. En primer lugar, por tratarse de uno de los locales con mayor tradición teatral de Madrid; por ser denominado “Catedral del Género chico” además inserto en la dinámica del teatro por horas, que abarataba las localidades debido a la oferta de varias sesiones en una tarde y/o una noche.³⁰ Esto último beneficiaba especialmente a la obra que nos atañe, ya que se trataba de un formato breve –“en un acto y cinco cuadros” –³¹ que encajaba a la perfección en este formato efímero. De este modo, la obra original, de más de tres horas de duración, quedaba reducida a un atractivo formato de una hora y media aproximadamente y con un precio asequible. Un negocio provechoso para el teatro Apolo, pero también para el Parish, ya que todo el que quisiera comprender al completo la parodia, debía haber acudido antes a ver la obra original, que estaba en cartel en ese momento. De hecho, los propios autores de la parodia expresan su deseo de que ambas obras vayan parejas: “¡Ah! y rueguen ustedes al Curro, valiente, rico, vestido con galanuras de lenguaje y adornado con música tan brillante, que le dé la mano al Churro y lo lleve á las provincias que visite, porque siempre es una distinción...y un saldo á favor en el trimestre”.³²

Sin duda una estrategia comercial muy bien trazada que beneficiaba tanto a los autores de parodia como a los parodiados. En este sentido, quizás quedaran peor parados los primeros ya que, como se ha apuntado, las tarifas del teatro Apolo eran más asequibles, ajustadas al teatro por horas.³³ Cabría reflexionar en este punto, ya que, aunque el trabajo partiera de una obra creada, suponía una modificación profunda de la obra original. El libreto quedaba absolutamente transformado, reducido y solo reconocible en los momentos clave que apuntalan el argumento de la obra. La música, aunque inspirada en la composición original, se aleja de ser un calco y resulta una condensación de citas, guiños e ingenio.³⁴ La orquestación era sinfónica pero no tan

³⁰ Sánchez Sánchez, Víctor: “Un género no tan chico. La música de Chapí para las zarzuelas del teatro por horas”. *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Víctor Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis (eds.), Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, pp. 43-64, p. 43.

³¹ Portada de *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912.

³² Carta Abierta de Enrique García Álvarez, Antonio Paso y Ramón Estellés dirigida a R. Chapí, J Dicenta y M. Paso. *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912, p.2 reverso.

³³ Sánchez Sánchez, Víctor: “La revista *La Gran Vía*: representaciones sociales a través de la música...”.

³⁴ “[...] Ramón Estellés usa temas de otras piezas precedentes; por ejemplo la escena en la que el pueblo canta a Churro, emplea el coro de la seducción de La czarina de Chapí [...] el maleta de Carabanchel se arranca en el N14 con “¡Por

grandiosa como la elegida por Chapí. Una plantilla de maderas a dos, dos trompas, cuerda, timbales y percusión variada.³⁵ Muy adecuada a los medios del teatro Apolo.

Respecto a las necesidades escénicas poseemos diversos datos. Partiendo de la obra original, resulta reveladora la comparación con los medios requeridos para la parodia. En *Curro Vargas* se realizaron cuatro nuevas decoraciones encargadas a escenógrafos (Muriel, Bussato y Amalio) y se contrató una gran cantidad de capital humano para la representación (refuerzos de orquesta, comparsas etc.) además de los propios cantantes y coro.³⁶ Una gran producción que acarrea grandes medios. En *Churro* los medios son más modestos, pero también exige varios escenarios y bastante capital humano. El cuadro primero presenta las afueras de Carabanchel, requiere un banco de piedra, un espanta pájaros y una pequeña empalizada; el segundo, un telón blanco con un cartel – algo que ahorra mucho presupuesto–; el tercero un telón con una plaza y una casa; el cuarto una casa blanca; el quinto la Plaza Mayor de Carabanchel y un puesto de rifa con objetos viejos y rotos. Es decir, no se cuidó tanto la estética escénica, de hecho, los escenógrafos ni siquiera aparecen mencionados en el libreto ni en los periódicos. A los protagonistas se sumaba un coro, lo que hacía un total de veinte personas sobre el escenario,³⁷ un número considerable, pero reducido en comparación a lo ya indicado respecto a *Curro Vargas*.

1.2. El espacio Social

¿Por qué triunfaron ambas obras? Pero, sobre todo, ¿Por qué *Churro Bragas* obtuvo tal éxito? Las razones las encontramos en la audiencia. Encontramos un contexto social en que el teatro es la forma principal de ocio en la urbe madrileña. La oferta es muy amplia, aunque hay autores destacados y consagrados que acaparan la atención del público. Entre ellos se encuentra Ruperto Chapí, que ya contaba con un bagaje escénico

este puñao de cruces!”, se emplea la música de Peppe Gallardo, estrenada el año anterior por el propio Chapí”. Casares Rodicio, Emilio: “Churro Bragas”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2002, p. 492.

³⁵ *Ibíd.*, p. 491.

³⁶ “Se han construido nuevas cuatro decoraciones [...] y todo se ha cuidado, en fin, atentamente, para que la representación revista la importancia que la obra merece por más de un concepto. Muriel ha pintado las decoraciones de los actos primero y segundo. Bussato y Amalio, las dos del acto tercero. Los tres populares escenógrafos han estado afortunadísimo [...]” en *La Época*, 9-XII-1898, p. 1.

³⁷ Así lo demuestra el documento fotográfico presente en *Nuevo Mundo*, 1899; Ar. ICCMU.

muy notorio³⁸, y los afamados libretistas Manuel Paso y Joaquín Dicenta³⁹. Esto favorecería, sin lugar a dudas, el interés en el público de la época que acudiría a ver la obra *Curro Vargas*. Se trataba de un espectáculo de género grande, de larga duración y carácter serio. El Circo Parish apostaba por la recuperación de este tipo de repertorios, por el renacimiento de la zarzuela⁴⁰ y en datos de audiencia fue todo un acierto. Así se describía la situación el año del estreno de *Curro Vargas*:

Se abrió el circo de Parish, la gente se agolpó a las puertas: pagó las localidades doble de lo que valían, disputándose una butaca o una entrada general con el mismo empeño que si se tratara de localidades para oír a Gayarre o a la Patti, y un público nuevo, sano, se declaró campeón decidido de nuestras obras musicales, dando a ganar a la empresa miles de duros en pocos días y disipando las sombras que envolvían el porvenir de la zarzuela.⁴¹

Es decir, se trataba, según indica este testimonio, de un “nuevo” público, o al menos, de una “nueva” campaña comercial por la que abogaba el teatro. La audiencia debía ser de variada clase social, aunque las localidades fueran algo más caras que en los teatros por horas. De hecho se afirma que el Parish cubría un amplio espectro “un teatro que tuviese amplio espacio para el pueblo, y mucho pueblo se hallaba anoche allí”⁴². Abordado el tipo de audiencia solo queda por resolver por qué pudo haber tan cálida acogida a este tipo de obras entre las que se encuentra *Curro Vargas*. Luis G. Iberni apunta varios motivos posibles:

El agotamiento del público ante el género chico, el impacto del naturalismo musical ‘a la española’ y, por último, la crítica situación de la sociedad hispana del momento. Si los momentos más felices de la Restauración coinciden con la eclosión del teatro por horas, una etapa histórica nueva requería un teatro musical distinto.⁴³

Sin embargo, cabría reflexionar sobre estas razones ¿Realmente estaban agotados los espectadores del género chico? Es en este punto donde entra en escena *Churro Bragas*, parodia que nos atañe. Aún en noviembre del año 1899 daba los últimos coletazos en el teatro Apolo, señal de su éxito en términos de audiencia. Si no hubiera sido así, los empresarios del teatro no hubieran dudado en retirarla del cartel, pues el objetivo

³⁸ En 1891 se consagró con *El rey que rabió* y a partir de entonces, su actividad fue febril. En el apartado “Intérpretes y creadores” del presente estudio, esta información quedará ampliada. Iberni, Luis G.: “Ruperto Chapí”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2002, tomo I, p. 453-460, p.454.

³⁹ En el apartado “Intérpretes y creadores” del presente estudio, esta información quedará ampliada.

⁴⁰ “La zarzuela clásica” en el *Heraldo de Madrid*, 2-X-1897.

⁴¹ *La Época*, 18-II-1898.

⁴² Zahonero, J.: “Los teatros”. *Heraldo de Madrid*, 3-X-1897.

⁴³ Iberni, Luis G.: *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 1995, p. 286.

primordial en el teatro por horas era la rentabilidad.⁴⁴ En este sentido, cabría aludir a posibles motivos del éxito de esta parodia. En primer lugar, la ya demostrada popularidad de *Curro Vargas*, que fomentaría el interés por aproximarse a su *alter ego* cómico; la autonomía de su argumento, es decir, no era imprescindible conocer la obra original, para poder comprender someramente la parodia, lo que ampliaba el público potencial; o la brevedad de su formato, pues gracias a ello quedaba perfectamente encajado en la audiencia del teatro por horas, son algunas de las explicaciones posibles. Proseguimos citando otras justificaciones como lo cómico de su argumento. En especial, el ámbito de lo paródico ha gozado de un éxito indiscutible a lo largo de la historia de la literatura española. En *La Época* se publicaba un memorándum que apuntaba lo siguiente al respecto:

No somos un pueblo de parodia, no somos un pueblo de caricatura. Aquí se hace la parodia, pero se hace también el drama. Detrás de Don Quijote va caminando siempre Sancho Panza. El verdadero símbolo nacional está encerrado en este sublime dualismo. En medio de las grandes catástrofes no ha faltado nunca a nuestro pueblo una sonrisa. Nos ha sorprendido el dolor en el camino, y el pueblo ha respondido a la desgracia con un supremo encogimiento de hombros; después del grito de angustia ha brillado en los labios al ritmo de una copla; en la desdicha más amarga se ha encontrado siempre materia para un chiste. El buen humor de la raza no se agotaba nunca.⁴⁵

Más allá del lenguaje metafórico de este párrafo, se señalan las claves para comprender la importancia del género de la parodia musical y, por tanto, de *Churro Bragas*. Es una cuestión que trasciende lo musical y lo teatral, para llegar a lo ideológico. La dualidad drama-parodia como parte del discurso de la identidad nacional es una cuestión sobre la que reflexionar. A menudo, se mantuvo al género chico al margen de estos debates por considerarse un género menor, asociado al humor. Voces como la de Felipe Pedrell, manifestaban su desaprobación absoluta por la zarzuela en general como vía musical nacional. Incluso Tomás Bretón, que triunfó con *La verbena de la Paloma*, “abominaba del predominio del género chico”.⁴⁶ Una postura paradójica que, en cierto modo, chocaba con la realidad. El camino de la música y del teatro nacionales tomaban, al menos en términos de audiencia, la senda del género chico y la comicidad. Esta visión

⁴⁴ “El empresario ya no es un privilegiado que se beneficia económicamente de una concesión, sino un industrial que arriesga su dinero y busca las mayores ganancias posibles a través del éxito de las obras representadas”. Sánchez Sánchez, Víctor: “Un género no tan chico...”, p. 43.

⁴⁵ *La Época*, 4-II-1899, p. 3.

⁴⁶ Sopeña, Federico: “Pedrell en el Conservatorio de Madrid”. Separata del *Anuario Musical*, vol. XXVII, 1973, p. 100.

no ha sido la habitualmente transmitida por la historiografía. Sin embargo, es necesaria la inclusión de la vinculación de la idea herderiana de lo nacional y los discursos sobre la raza⁴⁷ a lo “poco serio” para abarcar el mayor número de visiones identitarias posibles.

1.3. Creadores e intérpretes

¿Pero quiénes fueron los protagonistas reales de ambas obras? El tándem Dicenta-Paso fue el responsable de la parte literaria. El primero, fue relevante para la renovación del género lírico grande y su producción fue muy amplia con títulos como *El duque de Gandía* o *Los tres maridos Burlados*. Manuel Paso fue dramaturgo y poeta destacado por su facilidad en la expresión de sentimientos.⁴⁸ Quizás por esto Dicenta solicitó su colaboración en la tarea. El ya citado Ruperto Chapí, construyó una partitura amoldada a tan extensa obra y se convirtió en el impulsor principal del proyecto artístico del teatro Parish.⁴⁹

En principio, sin pretenderlo, se encontraron con una parodia de la obra que estos tres autores habían creado. Sin embargo, si indagamos encontramos detalles que no lo tornan tan casual e intrascendente. Años antes Chapí se había enfrentado, mediante la creación de un archivo propio, al poderoso Florencio Fiscowich, empresario que controlaba la producción de los autores de la época.⁵⁰ Esto produjo su ruptura con el teatro Apolo. Con la llegada de Sinesio Delgado a la dirección del teatro Apolo, regresó su contacto con el teatro y se estrenaron títulos como *La revoltosa* en 1897. Esta “reconciliación” con el teatro, podría explicar por qué se programa una parodia de su obra; aunque, por otra parte, todo ello se podría explicar en términos de enemistad. La partitura de Ramón Estellés pertenecía precisamente al archivo Fiscowich, con lo cual, podría ser un dardo venenoso por parte del empresario,⁵¹ que pretendía hacer una clara competencia.

Por parte de los autores de la parodia no había tal intención, como ya se ha visto en apartados anteriores. Sin embargo, no se hallaban desvinculados de la trama que ocultaba *Churro Bragas*. Uno de los libretistas, Antonio Paso Díaz, resultaba ser el

⁴⁷ Blanco, Alda: *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*. Valencia: Ed. Universidad de Valencia, 2012, pp. 120-121.

⁴⁸ Balboa, Olivia G.: “Manuel Paso Cano”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Tomo 2, p.290.

⁴⁹ Iberní, Luis G.: “Ruperto Chapí”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2002, tomo I, p. 453-460, p.454.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Estellés, Ramón: *Churro Bragas. Parte de Apuntar, Material num.1*, “Pertenece a Florencio Fiscowich” (indicado en la portada), Ar. SGAE.

sobrino de Manuel Paso. Una familia de dramaturgos que sacaba provecho doble de una misma obra. Este autor sería relevante para la revista y el vodevil de años posteriores. Enrique Álvarez, su colaborador, fue un maestro de la risa. Trabajó en publicaciones como *Madrid Cómico* y se le considera el creador del género del astracán. También se paseó por el mundo de la composición musical, aunque su técnica no fuera muy depurada.⁵² Juntos lograron hacer de *Churro Bragas* una caricatura de *Curro*. Una magnífica y absurda historia que desarma todo el sentido de la honra y el dramatismo de la obra original.

Los intérpretes de ambas entregas quedan recogidos en la siguiente tabla para facilitar su organización:

Personajes Curro Vargas		Personajes Churro Bragas	
Soledad	Carmen Calabuig (tiple dramática)	Churripandi	Clotilde Perales
Curro Vargas	Lorenzo Simonetti (tenor lírica)	Churro Bragas	Emilio Carreras
Doña Angustias	Pilar Bárcenas (mezzosopranos lírica)	La Señá Fatigas	Pilar Vidal
Tía Emplastos	Sra. Galán	La Tafetanes	Rodríguez
Rosina	Sra. Navarro	Resina	Torres
El padre Antonio	Miguel Soler(bajo)	El señor Antón	José Mesejo
Timoteo	José Gamero (tenor cómico)	El bonito	Ontiveros
Andrés	Emilio Villalba	Pipioló	Vicente Carrión
Mariano	Sr. Bueso (barítono)	Marcos	Ramiro
El capitán Velasco	Emilio García Soler	El alcalde presidente	Stern

⁵² González Peña, M^a Luz: “Enrique García Álvarez”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Tomo 2, pp. 824-825, p. 824.

En este amplio reparto destacan sobremanera los personajes principales. Soledad, un papel de tiple dramática,⁵³ fue interpretado por Carmen Calabuig, de voz sonora y timbrada. Fue una cantante afamada y llegó a estrenar *Las Golondrinas* de Usandizaga años después. Es decir, una intérprete de voz potente y dramática que imperaba sobre la orquesta.⁵⁴ Curro Vargas fue interpretado por Simonetti, tenor dedicado esencialmente a la ópera, por lo que debía tener una voz compacta y brillante. Sería el responsable del estreno de *La Dolores* de Bretón y de formar a discípulas como Ofelia Nieto y Ángeles Ottein.⁵⁵ Es decir, se trata de cantantes de técnica sólida, formados en la ópera, con gran capacidad de proyección y expresividad vocal.

Churro Bragas, parodia que nos atañe, contó con un elenco notablemente distinto. La protagonista femenina fue Clotilde Perales que ya había colaborado con Chapí, pues estrenó sus obras *Vía libre* y *Las bravías* en el mismo teatro Apolo; además de otras muchas de compositores como Bretón o Giménez.⁵⁶ Fue una de las cantantes fundamentales en ese teatro. Era la cantante idónea para este papel pues contaba con experiencia y recursos vocales suficientes para ello.

Emilio Carreras fue el encargado de representar a Churro. Un tenor cómico imprescindible para el género y otro gran puntal del teatro Apolo. Su éxito residía en sus grandes dotes de actor cómico y en su capacidad para representar los personajes más variados. También había trabajado con Chapí, de hecho, fue el protagonista de *La revoltosa*.⁵⁷ Es decir, era un cantante con capacidades interpretativas que sobresalían y por ello, le debió ser asignado el papel de Churro, un personaje chulesco a la par que ridículo.

La señora Fatigas fue encarnada por Pilar Vidal. Toda una insignia del teatro Apolo como característica, sobre todo por papeles como la Señá Antonia de *La Verbena de la Paloma*.⁵⁸ Es decir, una actriz más que cantante, que no se correspondía con la

⁵³ Pérez Batista, Javier: *Curro Vargas*, edición crítica del teatro de la Zarzuela, 2014, p. 26.

⁵⁴ González Peña, M^a Luz: "Carmen Calabuig Ortega", *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2002, Tomo 2, p. 442.

⁵⁵ Iberní, Luis G.: "Lorenzo Simonetti", *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2002, Tomo 2, p. 771.

⁵⁶ González Peña, M^a Luz: "Clotilde Perales", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: ICCMU, 2002, vol.8, pp. 595-596.

⁵⁷ Casares Rodicio, Emilio: "Emilio Carreras", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: ICCMU, 2002, vol.3, p. 245.

⁵⁸ Casares Rodicio, Emilio: "Pilar Vidal", *Historia Gráfica de la Zarzuela. Del canto y los cantantes*, Madrid: ICCMU, 2000, p. 265.

función de mezzosoprano de la Señora Angustias de *Curro Vargas*, sino que desempeñaba un rol más cercano a lo hablado que a lo vocal.

En definitiva, un elenco que reunía los mayores nombres del teatro Apolo. La obra así lo requería, pues parodiaba una de las zarzuelas más populares del momento y de mayor calado literario y musical. Por tanto, se trató de escoger un reparto que cumpliera con la exigencia que planteaba *Churro Bragas*. Un perfil de cantante que dominara los recursos vocales con soltura pero que, sobre todo, fuera ducho en cuestiones actorales y contara con experiencia en el género. Para conseguir arrancar la risa del espectador se necesitaba seguridad en la interpretación escénica y mucha creatividad para solventar todas las proposiciones, en ocasiones disparatadas, de libretistas y compositores. Por ello, los intérpretes de *Churro Bragas* no pudieron ser mejor escogidos.

En cuanto a los intérpretes instrumentales, no contamos con muchos datos en el caso de *Churro Bragas*, más allá de conocer la plantilla de la obra – ya citada– y de saber que la interpretación estuvo a cargo de la orquesta del teatro Apolo.⁵⁹ Una diferencia notable, además del contraste entre el sinfonismo grandioso de Chapí y la plantilla sinfónica modesta de Estellés, es la existencia de intérpretes auxiliares. *Curro Vargas* contaba con una banda de cornetas, una banda de tambores, una banda militar, coro de niñas y niños, cuerpo de baile, comparsaría y coro general.⁶⁰ Al elenco se sumaba el pianista, el Sr. Güervos, que aparecía mencionado en el periódico como acompañante en los ensayos.⁶¹ Un volumen interpretativo que *Churro* no podía asumir y que tampoco encajaba en las dimensiones reducidas de la obra, ajustada al cartel del teatro por horas. Por tanto, en el caso de *Churro Bragas* los intérpretes instrumentales pasaron a un tercer plano, eclipsados por el libreto y la música. Quizás por ser considerados como ejecutantes menores, aunque esto no debe sobrepasar la categoría de exégesis ya que, en este caso, no contamos con datos que indiquen tal consideración.

⁵⁹ Véase el documento fotográfico del Anexo I.

⁶⁰ Iberní, Luis G.: “Curro Vargas”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU, 2002, p. 601.

⁶¹ *La Época*, 9-XII-1898, p. 1.

2. Aproximación al análisis musical

2.1. Las claves musicales de *Churro Bragas*

Churro Bragas no es una partitura extensa en comparación con la obra a la que parodia. Sin embargo, dado que nos enfrentamos, en términos temporales, a una hora y media aproximadamente de música, se ha realizado un recorrido general y se han seleccionado los números y aspectos más representativos. Se ha obviado el análisis formal global, ya que se corresponde con una estructura dramático-musical de género chico al uso, de escenas musicales intercaladas con texto hablado.

En este sentido, la primera cuestión que se ha de poner en relieve es la caricaturización del concepto de zarzuela grande. Es decir, ¿cómo ha logrado Ramón Estellés condensar la extensa versión original y qué aspectos ha exagerado? Tal y como sucedía con la parodia de ópera,⁶² la comicidad transcendía la obra en cuestión para abordar el género al completo y resaltar sus debilidades.⁶³ El dúo lírico de Angustias y Curro se convierte aquí en una conversación entre Fatigas y Churro que no conduce a ninguna parte y que sirve de excusa para librar una pintoresca batalla por alcanzar las notas agudas,⁶⁴ acortando su extensión de 26 páginas a 11.⁶⁵ En otras palabras, se hacen cómicos los tipos vocales y se evidencia lo innecesario de su larga duración. El “Lamento de Soledad ‘Esperanza que finges traidora’” queda aquí reducido al absurdo: una página escasa de música⁶⁶ en que Churripandi canta dos frases antes de que todos los actores en escena pidan clemencia para la protagonista, ya que Churro quiere castigarla atizándola un “golletazo”, algo que evita Antón, equivalente del padre Antonio, hipnotizándolo.⁶⁷

Uno de los números que mantiene prácticamente intacto es el cuarteto cómico, aunque lo convierte en un terceto, buscando acaso destacar la reducción de recursos de la parodia, aunque también puede tratarse de una sutil referencia a otros tercetos famosos

⁶² Remitimos al lector interesado a obras como *La Golfemia* que ridiculiza los tipos vocales, los grandes números como los dúos amorosos (como el “O soave Fanciulla” Acto I, aquí “Sola en invierno es cosa pa’ morirse”) y las localizaciones paradigmáticas (de París al barrio de la Latina de Madrid).

⁶³ Toda esta crítica global al género de la zarzuela grande, trazada aquí a grandes rasgos, adquiere mayor sentido si tenemos en cuenta la crisis que sufría el género desde 1870. Las compañías del Teatro de la Zarzuela comenzaron a pasar apuros económicos ya que el público prefería alternativas como el género chico. En este contexto, la principal aportación vendrá de la mano de Ruperto Chapí y de las temporadas del teatro Parish entre 1897-1901, que finalmente acabarían por desistir en el empeño.

⁶⁴ Véase Anexo 1.

⁶⁵ Extensión basada en la reducción de piano de *Curro Vargas. Drama Lírico en tres actos*, Madrid: Pablo Martín editor, 1899.

⁶⁶ *Churro Bragas*, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº6 “Soleá de Churripandi”.

⁶⁷ García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio y Estellés, Ramón: *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912, p. 35.

del género chico.⁶⁸ En cualquier caso, a pesar de que esto no sobrepasa la categoría de conjetura pues no encontramos alusiones explícitas a estas obras, debemos contemplarlo teniendo en cuenta la intertextualidad que funciona en el género de la parodia.

Además de estos recursos en cuanto a la estructura general, ¿cómo planteó Estellés la comicidad en el lenguaje musical? El músico planteó una miscelánea de referencias que podríamos analizar en tres niveles: la escritura y el estilo del propio Estellés; el uso de tópicos que aluden a distintos clichés musicales; y el empleo de citas literales y no literales de obras de Chapí y otros compositores del momento.

En primer lugar, utiliza un estilo de escritura que cohesiona toda la partitura mediante el uso continuo de distintos elementos: el uso de texturas considerablemente homofónicas o de melodía acompañada, es decir, que no requieren demasiada elaboración; la repetición como comodín del compositor –ya sea para ahorrar tiempo en la escritura, o para hiperbolizar determinados pasajes de *Curro Vargas*–.⁶⁹ Un estilo compositivo condicionado por la inmediatez –ya que la parodia debía suceder al original en escaso margen de tiempo–,⁷⁰ y en que la creatividad e invectiva se aplicaban no tanto a la creación personal sino al ensamblaje de los elementos parodiados. Un *modus operandi* que se convirtió en todo un modelo de composición para el género de la parodia a imitar a partir de entonces.⁷¹

En este sentido, Ramón Estellés utiliza un abanico de tópicos que aquí además funcionan como elemento de contraste y burla respecto a la partitura de *Curro Vargas*. En el caso de *Churro Bragas* estos recursos resultan aún más cómicos si tenemos en cuenta que se trata de un chuleta del barrio madrileño de Carabanchel que además, aparece vestido, como se aludía en anteriores epígrafes, de charro mexicano.⁷² Un personaje construido a base de parches topográficos en la música, la caracterización y el vestuario.

⁶⁸ Huertas Vázquez, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”, *Cuadernos de Música iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-97, pp. 165-181, p.175.

⁶⁹ Véase el Anexo 2 y las indicaciones de la partitura orquestal *Churro Bragas*, archivo SGAE, folios 11-12.

⁷⁰ La rapidez con que se escribió la parodia se aprecia en la grafía de la partitura manuscrita de orquesta, a menudo con signos de repetición que llenan multitud de páginas para ahorrar tiempo. Estellés, Ramón *Churro Bragas*, partitura orquestal manuscrita, archivo SGAE, f. 11-12; f. 16-18 etc.)

⁷¹ Casares Rodicio, Emilio: “Ramón Estellés”, *Diccionario de la Zarzuela Española e Hispanoamericana*, Madrid: ICCMU, 2002, vol. 1, pp. 723-724.

⁷² García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio y Estellés, Ramón: *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912, p. 24.

De todos estos “parches”, es el cliché andaluz es el que está especialmente parodiado en la música y no es algo casual. En *Curro Vargas* el elemento andaluz, la denominada por Ramón Sobrino «música alhambrista»,⁷³ tiene un peso fundamental no sólo como elemento de inspiración, sino como generador de dramatismo.⁷⁴ En otras palabras, un filón para Estellés, que podía explotar esta herramienta dramática como algo cómico, repetitivo y disparatado.

El número inicial de Churro Bragas, se toma prácticamente literal tanto del preludio como del «Coro y escenas del olivar» de *Curro Vargas*. Aunque la letra se tergiverse – “Sabes serrano mío que estoy notando, que *tiés* los ojos verdes como los gatos” – Estellés incide en los elementos musicales que hacen que se asocie con lo andaluz. Torres Clemente señala precisamente el mismo uso de estos recursos andalucistas refiriéndose a *Curro Vargas*:

Un somero análisis del fragmento revelará que dicho carácter procede de ciertos giros melódicos y/o armónicos localizados fundamentalmente en las cadencias, una estrategia compositiva que, por haber sido ampliamente utilizada en la música española del siglo XIX, basta para trasladarnos inmediatamente al lugar de la acción. En las partes vocales estos patrones escasean, pero en la introducción y en los interludios instrumentales se concentran numerosos diseños de floreo en tresillos, intervalos de segunda aumentada, cadencias andaluzas y enlaces armónicos que aportan unas coordenadas espaciales bien precisas.⁷⁵

Con estos recursos jugará Estellés a lo largo de toda la parodia. Como ejemplo paradigmático, podríamos destacar el N°6 “Soleá de Churripandi”. En él, por un lado, sustituye la sobria saeta cantada por Soledad en la versión seria,⁷⁶ y por otro, explota los tópicos andalucistas: los melismas y el carácter improvisado pretendiendo evocar el mundo flamenco, los tresillos, las cadencias frigias y el giro de segunda aumentada.

Otro tópico asociado a lo andaluz es el uso de palmas, al que Ramón Estellés decide dedicar un número entero. Tras un largo monólogo de Churro con marcado acento andaluz, tal y como indica el libreto,⁷⁷ en que expresa su frustración con Soledad, se

⁷³ Sobrino, Ramón: “Andalucismo y alhambrismo sinfónico en el siglo XIX”, *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada: Universidad de Granada, 2008, pp. 15-54.

⁷⁴ Torres Clemente, Elena: “Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890”. Ruperto Chapí: nuevas perspectivas, Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012, vol.1, p. 193.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ Branderberger, Tobías: “El juego paródico en la zarzuela (Curro Vargas y Churro Bragas”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Branderberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, p. 174.

⁷⁷ García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio y Estellés, Ramón: *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912, p. 33.

introduce el nº5 “Escena de las palmadas”. Este número consistía en la entrada paulatina del coro de hombres que comenzaba a palmejar y a cantar para animar a Churro. Éste se arrancaba a bailar y salía de escena con todo el coro detrás. Este número debía resultar muy efectivo en escena. No tiene mucho sentido en la trama, pero resulta sorprendente para el espectador. Una hipérbole inspirada en esa imagen bullanguera del sur y el ambiente flamenco.⁷⁸

En este sentido cabe realizar una reflexión general, sobre la burla que supone todo ello al estereotipo de “lo español” identificado con el sur de España,⁷⁹ algo que Estellés explota al máximo. Refuerza así la caricatura de un *Churro* que podría ser la parodia tanto de *Curro Vargas* como de un personaje de Merimée. Un torero, chulesco y desgarrado propio de la imaginería del romanticismo popular.⁸⁰

Estellés no dudó en utilizar otros tópicos como elemento irrisorio. Como *Churro Bragas* se ubica en Madrid, recurrió a una de las músicas populares urbana de la capital, que a menudo sonaba en organillos y verbenas: el *schotis*.⁸¹ El nº7 “Schotis” cumple la estructura formal paradigmática del género –una introducción y dos temas contrastantes–, así como con la instrumentación asociada a éste. Si tomamos como posible referencia el “Schotis del Elíseo Madrileño” de *La Gran Vía*, encontramos similitudes en cuanto a instrumentación. El uso del flautín y el triángulo es el punto en común, que además era una constante en el lenguaje del género chico. Este *schotis* es, además, un extracto reformado de *Curro Vargas* tomado del tema B del nº12 “Minué” en re mayor. Estellés lo transporta a fa mayor y cambia el ritmo para darle apariencia⁸² de *schotis*.⁸³

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ “Como es bien sabido, estos tópicos musicales –modo andaluz, giros melódicos, intervalos de segunda aumentada–, convertidos en constructos culturales, circulaban por toda Europa como imagen de la España andaluza, doblemente exótica en tanto gitana y mora. Por tanto, Chapí trabaja en este caso con un decorado sonoro «prefabricado», construido a partir de la suma de rasgos locales arquetípicos que provienen principalmente del sur, aunque no sólo, lo que dificulta la distinción entre «nacionalismo» y «andalucismo». Torres Clemente, Elena: “Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890”. Ruperto Chapí: nuevas perspectivas, Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012, vol.1, p. 194.

⁸⁰ Lucena Giraldo, Manuel: “Los estereotipos sobre la imagen de España”. *Norba. Revista de Historia*, vol. 19, 2006, p. 226.

⁸¹ Remitimos al lector interesado en la música urbana que sonaba en la capital a la inminente publicación de Samuel Llano. Llano, Samuel: *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930*, Nueva York: Oxford University Press, 2017.

⁸² Josep Martí denomina a este mecanismo “tipismo” y lo define como “la exageración de aquellos rasgos considerados más típicos o característicos” para evocar un estilo, forma o corriente concreta. Aunque el autor lo aplica a estudios etnomusicológicos, no cabe duda de que es la misma técnica que usa Estellés para transformar un minué en un schotis. Martí, Josep: “La tradición evocada: folklore y folklorismo”. Gómez Pellón, Eloy; Díaz Viana, Luis; Martí, Josep y Azurmendi, Mikel (ed.): *Tradición Oral. Aula de etnografía*, Cantabria, Universidad de Cantabria, 1999, p. 90.

⁸³ Véase Anexo 3.

El siguiente nivel de análisis es el de la cita literal. Encontramos dos alusiones a obras de Ruperto Chapí de años antes. *Pepe Gallardo*, obra de género chico estrenada en el Teatro Apolo el 7 de julio de 1898⁸⁴ y que se seguía representando en 1899.⁸⁵ Estellés eligió un fragmento famoso en la época por la polémica que había suscitado. Se acusó a Chapí de haber tomado los motivos esenciales de la ópera *Mefistófeles* de Boito, programada en el Teatro Real en aquella época.⁸⁶ Precisamente la semejanza estaba en la frase musical que eligió citar Estellés: ¿casualidad o malicia? Nunca podremos resolver esta cuestión, pero lo que sí podemos comprobar es que la tomó literalmente – tanto música como texto- y la integró en la trama de *Churro Bragas*.⁸⁷

También se cita *La Czarina*, opereta cómica estrenada el 8 de octubre de 1892 en el mismo emplazamiento.⁸⁸ La mención musical al nº2 “Coro de la seducción” es prácticamente literal, aunque en este caso transportada.⁸⁹ De modo muy similar, en el tercer cuadro, cita a Federico Chueca con *La canción de la Lola* y lo deja indicado en la partitura de manera explícita.⁹⁰

¿Captaría el público estos guiños? ¿A quién iban dirigidas estos pasajes retrospectivos de la obra chapiniana? Sin duda se trataba de músicas harto conocidas y seguramente serían reconocidas, tanto por el público como por la crítica. Otra cuestión bien distinta es su localización y ubicación exacta, una labor no tan sencilla y que, a tenor de lo que encontramos en la prensa, no fue realizada. Sí que existe una crítica de José Subirá en que se mencionan los compositores, a su juicio, citados, sin embargo, no se especifican las fuentes musicales concretas,⁹¹ y esta es la tónica general en el resto de reseñas:⁹²

⁸⁴ Datos BNE: (Música escénica (...) Pepe Gallardo, 1 act, 1, G. Perrín/M. de Palacios, est, 7-VII-1898, Te. Apolo), p. 565, Datos BNE, <http://datos.bne.es/obra/XX2341779.html> [última consulta: 14/4/2017].

⁸⁵ En la tercera sesión, justo antes de *Churro Bragas*, se representó durante algunos meses, *Pepe Gallardo: El Heraldo de Madrid*. 16-II-1899, p. 3.

⁸⁶ Ruiz Albéniz, Víctor (“Chispéro”): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid: Prensa Española, 1952, p. 214.

⁸⁷ Véase Anexo 5.

⁸⁸ *Dicc. de la zarzuela*, ICCMU, 2002-2003; *Dic. de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, 2001; (*La Czarina*; zarzuela (también denominada opereta) en un acto; música de Ruperto Chapí; libreto de José Extremera; Estrenada el 8 de octubre de 1892 en el teatro Apolo de Madrid), Datos BNE, <http://datos.bne.es/obra/XX2341785.html>, [última consulta: 14/4/2017].

⁸⁹ Véase Anexo 6.

⁹⁰ Véase Anexo 7.

⁹¹ Huertas Vázquez, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-97, pp. 165-181.

⁹² Aludimos a dos ejemplos concretos en que se menciona la música, pero no las fuentes exactas de las citas: *El Mundo naval ilustrado*. 15-II-1899; *La Reforma*, 2-II-1899.

En pleno triunfo, Curro Vargas inspiró a los fecundos Enrique García Álvarez y Antonio Paso la graciosa letra de una parodia titulada *Churro Bragas*, producción estrenada en el Teatro Apolo, con músicas de Estellés, o mejor dicho, con música de Chapí, Bretón y Fernández Caballero, aderezadas por aquel habilidoso hilvanador de inconexos retazos melódicos. Y esta obra, de actualidad efímera, no podía omitir la maliciosa alusión a esa coincidencia musical de Curro Vargas con *La Bohème*. Porque así se las gastaban entonces.⁹³

Subirá se refiere a Estellés como un mero compilador de fragmentos, empero, a la luz de este análisis, cabría cuestionarse si su papel se reduce a esto o si va más allá creando una suerte de tesoro de esa “actualidad efímera” a la que se refiere el crítico musical. El pasaje al que se refiere Subirá es “Que siempre me ha querido” aria de *Curro Vargas*, intrigantemente parecido a “Mimi è tanto malata!” de *La Bohème* de Puccini⁹⁴ y que en *Churro Bragas* queda en “Porque ella fuese mía, llegué torero a ser” con idéntica música, aunque transportado para facilitarlo al cantante,⁹⁵ algo que Subirá interpretó como una alusión, en cierto modo, malintencionada.

Este universo de intertextualidad nos ofrece una dimensión que podríamos denominar “metamusical”. Su mención en *Churro Bragas* no es casual, estas obras y los fragmentos escogidos habían gozado de un gran éxito en el Teatro Apolo. Aunque, en algunos casos, no se hayan reestrenado en tiempos modernos, formaban parte del repertorio de base del teatro. Ramón Estellés conocía de primera mano la música del género chico y sabía lo que había triunfado en el Apolo. Había sido director de la orquesta del teatro bajo el mando artístico de Sinesio Delgado.⁹⁶

Podemos aseverar, casi con total seguridad, que existen otras muchas citas literales a más obras de Chapí y otros compositores; sin embargo, en la actualidad se nos escapan estas referencias y su localización es compleja. Las fuentes documentales no apuntan a obras concretas más allá de lo ya indicado, por lo que se convierte en una búsqueda inabarcable, aunque sólo contemos con la cantidad de producciones realizadas desde 1890 a 1900 en el Teatro Apolo.

En esta línea de alusiones musicales, Estellés realiza una selección y toma pasajes literales de la obra original: *Curro Vargas*. En otras palabras, toma los temas más

⁹³ *El Heraldo de Madrid*, 02-II-1899.

⁹⁴ Remitimos al lector interesado en la polémica del curioso parecido entre la obra de Chapí y la de Puccini a las páginas de Iberní: Iberní, Luis G.: *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 1995, pp. 305-306.

⁹⁵ Véase Anexo 6.

⁹⁶ Ruiz Albéniz, Víctor (“Chispero”): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid: Prensa Española, 1952.

memorables de la zarzuela, para mostrarlos reconocibles. El compositor no pretendía enmascarar la copia a *Curro Vargas*, sino todo lo contrario, hacer alusión directa a la obra parodiada tomando sus temas principales, aunque modificando la letra y la tonalidad, como ya se ha indicado, en algunos casos. No podemos olvidar las circunstancias interpretativas en que se insertaba esta obra. La compañía del teatro Apolo contaba con grandes actores y tipos cómicos, pero en cuanto a capacidades vocales se encontraban más limitados que en caso del reparto lírico del teatro Parish. Por ello, muchas de estas menciones literales de la obra original están transportadas a un tono más bajo, asumible por los cantantes. Además, sus melodías vocales van siempre dobladas por la orquesta y se evitan los saltos melódicos abruptos.⁹⁷

Otro aspecto que suma comicidad al espectáculo es la instrumentación. Ramón Estellés utiliza una plantilla sinfónica extensa⁹⁸ teniendo en cuenta los medios del Apolo, para equiparar la sonoridad global a *Curro Vargas*. El manejo de la orquestación revela los rasgos de la escritura de Ruperto Chapí llevados al extremo. Una reseña de la época hacía un inciso en esta cuestión:

La partitura vale mucho; es tan ingeniosa como el libro, y tiene sobre este la ventaja de que caricaturiza, haciendo oír también, con rasgos finos, cogiéndole a Chapí todas las debilidades de su escuela musical; metiendo mucho golpe de bombo y platillo, poniendo en conmoción a orquesta toda, como si los números los hubiese compuesto un D. Ruperto loco, loco de atar... Lo saliente es un número del segundo cuadro, breve como un relampagueo y humorista de veras [...].⁹⁹

Estellés conduce a la hipérbole cada rasgo de la escritura de Chapí: el lirismo de las melodías, el uso de la percusión, el empleo de cornetines,¹⁰⁰ o la repetición en la escritura resaltando su rapidez de escritura, entre otros.¹⁰¹

Además de las citas musicales indicadas, también existían alusiones literarias. Como la archiconocida carta de don Juan a doña Inés en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Zamora Vicente se percató de ello: “Enrique García Álvarez y Antonio Paso

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ Violines, violas, cellos, contrabajos, arpa, flauta, flautín, oboe, clarinete en sib y la, fagot, trompa en fa, cornetines en sib, trombones, fígle, percusión: timbales, triángulo, pandereta. (Estellés, Ramón: *Churro Bragas*, partitura orquestal manuscrita, Archivo SGAE).

⁹⁹ *La Reforma*, 2-II-1899, p. 2.

¹⁰⁰ Estellés, Ramón: *Churro Bragas*, partitura orquestal manuscrita, Archivo SGAE, f. 5, f. 57.

¹⁰¹ Aunque Curro Vargas es una de las obras a las que Chapí dedicó más tiempo, cinco meses según Torres Clemente, su escritura solía ser muy rápida. Torres Clemente, Elena: “Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890”. Ruperto Chapí: nuevas perspectivas, Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012, vol.1, pp. 188.

recurren a la carta, a la famosísima carta en *Churro Bragas*, en parodia de *Curro Vargas*. Y la carta estremecedora y clave de la zarzuela base es recibida en la parodia con el familiar ‘Qué filtro envenenado’.¹⁰² En *Churro Bragas* Paso y García Álvarez no dudan en acudir a la broma fácil y lo parafrasean de este modo “ ¡Oh, qué fieltro envenenado me dan en este papel!”.¹⁰³ Esta es la exclamación de Churro tras leer la carta de Churripandi en la que declara que sigue siendo fiel a su cariño y por la que decide ir a vengarse en lugar de marcharse como tenía pensado.¹⁰⁴

Otra alusión literaria la encontramos en el vestuario del protagonista. Lejos de resultar anecdótico, resulta una ridiculización no tanto de la obra de Chapí, sino de la de Pedro de Alarcón, *El niño de la bola*. Los autores de *Curro Vargas* habían estado inmersos, meses antes, en un pleito literario,¹⁰⁵ acusados de plagio de esta obra, por lo que la referencia no parece ingenua por parte de los parodistas. La descripción del personaje principal alude con especial precisión a su atuendo, algo que no pasaron por alto los autores de la parodia y que decidieron llevar al extremo:

<i>El niño de la bola</i>	<i>Churro Bragas</i>
La indicada nube de polvo traía en su seno a un arrogante jinete, seguido de un arriero a pie y de tres soberbias mulas cargadas de equipaje. El caballero, a juzgar por su figura y vestimenta y por el abigarrado aspecto de las tales cargas, parecía juntamente un feriante, un contrabandista y un indiano. También hubiera sido fácil suponerlo un capitán de bandidos de primera clase, que regresara a su guarida con el rico botín de alguna afortunada empresa. Érase como de veintisiete años de edad; fino y elegante, aunque vestía de chaqueta (traje usado entonces en Andalucía por personas muy principales), y tan airoso, nervudo y bien formado, que habría podido servir de modelo para la famosa estatua del Gladiador combatiente. La mencionada chaqueta, así como el chaleco y el pantalón, o más bien calzón de montar, que llevaba, eran de punto azul muy ceñido al cuerpo, y concluía por abajo su equipo en unos botines o polainas de gamuza gris, con sendas espuelas de plata labrada, dignas éstas de un Capitán general. Gruesos botones de muletilla, también de plata, orlaban hasta cerca del codo las bocamangas de la chaqueta y servían de botonadura al chaleco. Un pañuelo negro de crespón, anudado a la marinera, le servía de corbata, y negro era asimismo el rico ceñidor de seda china que ajustaba a modo de faja su esbelta cintura. En los puños y cuello de la camisa lucía costosos brillantes; pero ninguno de tanto valor como el que radiaba en el dedo meñique de su mano izquierda. Finalmente, el sombrero (que en aquel momento se acababa de quitar) era de finísima paja de color de café, ancho de alas y muy alto y puntiagudo, como los usan muchas gentes de América y de las Dos Sicilias, a cuya forma se da en Granada el pintoresco nombre de sombrero de catite. Tan singular personaje, a quien sentaba perfectamente aquel raro atavío semiandaluz, semiexótico [...] ¹⁰⁶	Salen dos monos sabios llevando dos burros del roncal cargados con estoques y capotes de brega. Cruzan la escena y después aparece Churro vestido con traje de gaucho con adornos de plata y un gran sombrero mejicano. ¹⁰⁷

¹⁰² Citado en Huertas Vázquez, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”, *Cuadernos de Música iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-97, p. 106.

¹⁰³ García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio y Estellés, Ramón: *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912, p. 40.

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ *La Ilustración española y americana*, 22-XII-1898, p. 364.

¹⁰⁶ Ruíz de Alarcón, Pedro: “II. Nuestro Héroe”. *El niño de la bola*, Librodot.com [última consulta:30/5/2017].

¹⁰⁷ García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio y Estellés, Ramón: *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912, p. 24.

2.2. Difusión y recepción en relación con el análisis

Curro Vargas supuso para la zarzuela grande un punto de inflexión, un impulso en el proyecto del teatro Parish. Su difusión puede ser contemplada desde distintos puntos de vista. Su repercusión histórica ha sido indiscutible pues supone, junto con *La Dolores* de Bretón, uno de los exponentes de drama rural de pasiones humanas exaltadas en un marco primitivo y con conflictos de honra.¹⁰⁸ Es decir, en línea con el verismo de finales del siglo XIX, no solo en cuanto a argumento, sino en cuanto a orquestación –extensa– y técnica compositiva –melodismo muy expresivo, por ejemplo–. Por ello, su transmisión como pilar en la historiografía ha sido incuestionable.

¿Sucedió lo mismo con *Churro Bragas*? Aunque fuera pareja al drama serio que parodiaba, no gozó de la misma relevancia en el discurso histórico. La popularidad que obtuvo en su momento contemporáneo se diluyó paulatinamente y cayó en el olvido. No solo esta parodia en concreto, sino el género en su conjunto.¹⁰⁹ Quizás por no encuadrarse en los límites de la ‘seriedad’ no ha merecido un lugar en la narración histórica.

¿Qué difusión obtuvieron ambas obras en el mundo editorial? Este punto es esencial para comprender el alcance interpretativo en su contemporaneidad y posteriormente. *Curro Vargas* circuló por el mundo orquestal de los teatros en copia manuscrita, conservada actualmente en la BNE.¹¹⁰ Al tratarse de una zarzuela de tal magnitud – supera en páginas a la versión canónica de Tristán e Isolda–,¹¹¹ también se comercializó para piano y voz, y se publicaron por separado números concretos destacados como “¡Esperanza que finges traidora!” (el lamento de Soledad) o el nº 12. “Minué”. Esto hacía que la zarzuela fuera apta para la interpretación doméstica.¹¹² Su escasa aparición en las programaciones de los teatros desde entonces, nos catapultan a la más reciente edición, realizada por el ICCMU para su ejecución en el Teatro de la Zarzuela.

¹⁰⁸Casares Rodicio, Emilio: “Teatro y música escénica”, *Música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, p. 119.

¹⁰⁹ “Esta otra vertiente – que hoy día (a pesar de cierto renacer de la zarzuela en tanto espectáculo) sigue casi olvidada, también por los musicólogos y por los estudiosos de la literatura dramáticas de este momento- [...]”. Branderberger, Tobías: “El juego paródico en la zarzuela (Curro Vargas y Churro Bragas)”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Branderberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, pp. 162.

¹¹⁰ Chapí, Ruperto: *Curro Vargas: drama en tres actos*, Pablo Martín ed., Madrid, 1899.

¹¹¹Pérez Batista, Javier: *Curro Vargas*, edición crítica del teatro de la Zarzuela, 2014.

¹¹² Chapí, Ruperto; Dicenta Joaquín y Paso Manuel: *Curro Vargas. ¡Esperanza que finges traidora!*, P. Martín Editor, Madrid, 1898, Archivo Fundación Juan March; Chapí, Ruperto; Dicenta Joaquín y Paso Manuel: *Curro Vargas N. 12 Minué: Zarzuela en 3 actos* (...), Madrid: Pablo Martín ed., 1899.

En el caso de *Churro Bragas*, contamos con una edición digital del libreto disponible en línea a cargo de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill.¹¹³ Esto facilita el acceso y difusión del libreto, aunque tampoco haya atraído demasiado la atención de filólogos y demás estudiosos del teatro. La partitura de *Churro Bragas* se encuentra en el archivo de la SGAE¹¹⁴, en su edición orquestal y en la versión para voces y piano que se utilizaba para los ensayos editada por Zozaya. Más allá de eso, no tenemos noticia, al menos hasta lo ahora investigado, de comercialización de la música.

Prosigamos con *Churro Bragas*, ¿cuál fue el impacto en su contemporaneidad? Existen datos interesantes al respecto recogidos en las principales publicaciones de la época. Meses antes de su estreno ya se había creado expectación y se comentaba que en los ensayos la obra resultaba muy graciosa.¹¹⁵ En el estreno, las reseñas recogen el éxito absoluto del espectáculo:

[...] tal es la fuerza cómica que lleva en sí *Churro Bragas*, que la concurrencia que llenaba anoche todas las localidades de Apolo, no paró mientes en tales pelillos [*sic.*], y sin cesar de reír un solo momento, aplaudió constantemente, y después de interrumpir la representación para que en una de las escenas con más gracioso acierto parodiadas se presentaran los autores en escena, hizo salir á éstos siete u ocho veces al final.¹¹⁶

Encontramos además detalles referentes no solo a la obra en su conjunto sino a cada parte de la misma. En el caso del libreto, en varias de las reseñas se alude a una caricaturización excesiva en ciertos momentos, pero valorando como positiva la propuesta general de los autores:

Un célebre caricaturista del *Punch*, ha dicho que la caricatura, al acentuar los defectos de lo caricaturizado, no debe incurrir en la bufonada en la exageración, dentro de lo exagerado, y éste, según nuestro humilde modo de ver, es el defecto de la parodia estrenada anoche. Rasgos felicísimos, detalles bien observados, que arrancaron espontáneos aplausos, tipos estudiados á conciencia, situaciones ridiculizadas con gracia, todo esto abunda en *Churro Bragas*, pero... la nota bufa, lo grotesco, asoma á veces empañando la fina labor de Paso y García.¹¹⁷

¹¹³ Chapí, Ruperto; Dicenta Joaquín y Paso Manuel: *Churro Bragas*, Sociedad de Autores Españoles, tercera edición, Madrid, 1912. Se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/churrobragasparo20832este>. Última consulta 1/1/2017.

¹¹⁴ Estellés, Ramón: *Churro Bragas. Parte de Apuntar, Material num.1*, Archivo SGAE.

¹¹⁵ Sobre la expectación: *La Correspondencia de España*, 27/1/1899, p. 3; *El Globo*, 27/1/1899, p. 2; Sobre los ensayos: *La Reforma*, 27-I-1899, p. 3.

¹¹⁶ *El Imparcial*, 2-II-1899, p. 3.

¹¹⁷ *El País*, 2-II-1899, p. 1.

Los autores supieron ahondar bien en la psicología de los personajes, pero a juicio de la crítica, se incurrió en la exageración. ¿Fue el mismo caso el de la música? La partitura de Ramón Estellés fue muy aplaudida por su calidad. Lejos de lo que cabría pensar a priori, la elaboración de la música partía casi de cero. Tomaba como base la de Chapí, pero la construcción de tics cómicos y toda la estructuración adaptada al nuevo libreto estaban en manos del músico que parodiaba, una tarea nada fácil. Y en consecuencia así fue la crítica:

La música *es* superior, muy superior al libro. El maestro Estellés, que merece más que otros muchos que *suenan* el nombre de maestro, ha demostrado lo que sabe hacer una vez más. La música de *Churro Bragas* es una verdadera filigrana, y Chapí, el gran Chapí, puede estar orgulloso de Estellés. A tan gran música, tan ingeniosa parodia.¹¹⁸

Estellés, bautizado como maestro y digno de admiración por parte de Chapí. Todo un honor para el músico que parodiaba la partitura original. Sin embargo, tanto la música como el libreto no hubieran sido nada sin contar con unos intérpretes a la altura. Como se ha analizado en anteriores apartados del presente estudio, eran ejecutantes experimentados que además contaban con grandes dotes actorales. Esto se evidenció en el día del estreno:

[...] De ella participaron los actores todos Carreras, que hizo un *Churro* delicioso; las señoras Itáales y Vidal, en primer término, y luego la señora Torres, Mesejo (D. José), Carrión, Ontiveros, Ramiro y todos cuantos tomaron parte en la obra, dieron á ésta el relieve, que por lo general tienen cuantas se representan en el favorecido teatro.¹¹⁹

Durante meses, *Churro Bragas* fue una de las obras con mejor acogida del Teatro Apolo.¹²⁰ Muestra de ello es que se situara su representación en la primera franja horaria y en la última, la conocida como “cuarta del Apolo”. Esta postrera sesión aglomeraba grandes cantidades de gente y suponía todo un ritual nocturno.¹²¹ Conscientes de ello, los empresarios del Apolo no arriesgaban con la programación de esa sesión. Los espectáculos más aplaudidos eran los elegidos para esas representaciones.¹²²

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ *El Imparcial*, 2-II-1899, p. 3.

¹²⁰ *El Proteccionista*: 7-II-1899.

¹²¹ Remitimos a la siguiente lectura en que se describe con detalles el ambiente de la cuarta sesión del Teatro Apolo: Ruiz Albéniz, Víctor (“Chispero”): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Española, 1952, Estampa III.

¹²² “[...] (el público) no solía entrar en la sala hasta que empezaba la obra de éxito, que, naturalmente, en Apolo ocupó siempre en el cartel el lugar de preferencia, esto es, el de la célebre «cuarta»”. *Ibíd.*, p. 54.

Todo ello condujo a que *Churro Bragas* no solo se difundiera en la capital, sino que, meses después circulara por distintas provincias y con otras compañías teatrales.

2.3.Circulación de la obra

Churro Bragas, además de las representaciones en la capital, continuó en circulación. Otras provincias de España contaron con ella en sus temporadas. Ya fuera por fama de *Curro Vargas* o por la parodia en sí misma, la cuestión es que tuvo una repercusión más allá del marco primigenio que la alumbró. En la prensa encontramos información sobre los “viajes” que realizó la obra.

El 20 de septiembre de 1899, se estrenó en Barcelona.¹²³ Aunque no se indica la compañía que lo representó sí disponemos de otros datos. Se realizó en el Teatro de Cataluña, bajo la gestión de la empresa de teatro Eldorado,¹²⁴ que insertó la obra en la primera sesión.¹²⁵ El teatro se regía por una dinámica similar al Apolo, pases por horas, lo que permitía su fácil integración en el programa. Barcelona era otro centro neurálgico de actividad cultural, como Madrid, por lo que su difusión en esta urbe suponía cierto prestigio para los autores. Se mantuvo en cartel hasta marzo de 1900.¹²⁶

No cesó ahí su recorrido en Cataluña. Existen datos sobre su representación en Sabadell por la compañía Vega-Conti en el Teatro Principal y en el Teatro Euterpe.¹²⁷ La llegada a esta ciudad tiene una fácil explicación. Una de las integrantes de la compañía y, además, de las más aplaudidas por el público, era Consuelo Mesejo. Esta actriz era hija de José Mesejo, señor Antón en *Churro Bragas* en su estreno. Muy probablemente, gracias a esta conexión la obra llegara a Sabadell.

La siguiente parada de *Churro Bragas* fue Salamanca. El 15 de septiembre se anuncia su estreno en prensa,¹²⁸ aunque no contamos con datos más allá de lo indicado y no aparece anunciado en ninguna otra publicación. Sobre la siguiente representación tampoco tenemos muchos datos. Aconteció en Bilbao el 19 de septiembre de 1900. La compañía Lacasa hacía su debut con varias obras entre las que se encontraba *Churro Bragas*.

¹²³ *La Dinastía* (Barcelona). 20-IX-1899, p. 2.

¹²⁴ *La Dinastía* (Barcelona). 18-IX-1899, p. 1.

¹²⁵ *La Dinastía* (Barcelona). 6-XI-1899, p. 2.

¹²⁶ *La Dinastía* (Barcelona). 28-III-1900, p. 3.

¹²⁷ *El Heraldo de Madrid*, 23-VI-1900, p. 3.

¹²⁸ *El Heraldo de Madrid*, 15-IX-1900, p. 3.

Churro Bragas llegó también hasta el sur de España. La obra se estrenó en el Teatro Eslava de Jerez de la Frontera el 4 de octubre de 1900.¹²⁹ Un teatro modesto, ajustado también a la dinámica “por horas” y que cubría la sed de teatro del público.¹³⁰ Tampoco contamos con más información en este caso; no obstante, no por ello resulta menos significativo el hecho de que se representase en Andalucía. Esta parodia es precisamente una ridiculización del estereotipo andaluz que representa *Curro Vargas*, algo que quizá sumara interés a su programación.

En todos los casos, las compañías que abordaron *Churro Bragas*, estaban centradas en el género chico y conocían este tipo de espectáculos. Se trataba de actores duchos en el mundo teatral que sabían cómo sacar el máximo partido a una obra cómica. Los teatros en que se representó se regían por la misma dinámica de pases por horas que tenía el Apolo, por lo que su integración en el programa era relativamente sencilla.

La parodia iba tomando relevancia más allá de la obra original, en otras palabras, iba ganando autonomía. Los pocos medios necesarios para su representación, su breve duración, su carácter efímero, la ya citada edición para piano y la fama que precedía a la obra, facilitaban en gran medida su difusión.

¹²⁹ *El País* (Madrid), 4-X-1900, p. 2.

¹³⁰ Álvarez Hortigosa, Francisco: *La vida escénica Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Ed. Anagnórisis, 2012.

Conclusiones

Curro ya se ha convertido en *Churro*. Ha quedado inevitablemente vinculado al título paródico, aunque no por ello estudiado e incluido en el discurso historiográfico. Si tenemos en cuenta todos los datos aportados en cuanto a audiencia, producción, recepción, interpretación etc., resulta sorprendente que no se haya abordado antes una obra de tal calado. Independientemente de si es de tono humorístico o serio, este género merece un análisis en detalle.

El principal punto concluido radica en la ósmosis entre *Curro Vargas* y *Churro Bragas*. El parentesco va más allá de lo cómico, pues hay estrecha relación entre los autores de ambos títulos e incluso entre intérpretes. Toda una red que induce a considerar una cuidada estrategia comercial que beneficiaba a dos teatros. Es decir, el doble de capital humano favorecido a partir de una sola idea.

En este sentido, cabe resaltar que, tras esta aproximación, se ha evidenciado que la parodia, al menos en este caso, no era una vasta copia del original, sino una reelaboración consistente en una reducción del libreto y la música; una búsqueda de lo hilarante a través de un estudio previo de la psicología de los personajes y de la construcción de la partitura; una selección muy cuidada de los intérpretes para que explotaran la vis cómica de la obra; y por último y más importante, la correcta elección de la obra a parodiar, que había de ser conocida por el público general y a ser posible, dramática, pues así el contraste será mayor.

Curro Vargas reunía estas condiciones. Un conflicto de honor y traición, planteado en una estética verista, cuyo trasfondo es, en realidad, romántico. Un personaje casi heroico, admirado por el pueblo e incluso temido por todos: Curro; un personaje femenino débil que acaba sucumbiendo a la muerte a causa de una pasión imposible:¹³¹ Soledad; el personaje interpuesto que trata de impedir su amor, aquí desdoblado: el padre de Soledad y Mariano (su prometido). Sobrios caracteres fáciles de desmontar ridiculizando su idealización y convirtiéndolos en peleles absurdos del humor.

En definitiva, nos encontramos ante un género insertado en el teatro por horas con todo un aparato organizativo y entidad propios. Con una audiencia fiel y con una cantidad ingente de títulos producidos para cubrir esta demanda. Sin duda, la sociedad de finales de siglo XIX encontró en la parodia musical, la horma de su zapato.

¹³¹ Ribao Pereira, Monserrat: “La locura femenina como resorte espectacular: obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico”, *Letras Peninsulares*, 12, 2, 1999, pp. 185-199, p. 185.

En cuanto al análisis musical de *Churro Bragas*, nos ha revelado las claves que construyen esta obra. En primer lugar, la utilización de un lenguaje cómico-musical que acentúa y enfatiza el ingenio del texto, pero también fomenta lo irrisorio por sí mismo. Ramón Estellés utiliza “gallos” en la voz, citas a otras obras, tópicos y condensa a la mínima expresión la obra original. Con ello se crea una “metamusicalidad” unida a la “metateatralidad”, ya que existen cargas semánticas que traspasan el ámbito de la escena y hacen partícipe al espectador.

La combinación del libreto y la música resulta de gran acierto. La partitura refleja los tópicos exagerados en el libreto: lo andaluz y lo madrileño,¹³² el carácter ridículo de los tipos vocales por contraposición al dramatismo lírico de la zarzuela; la comicidad e inteligibilidad de la letra y la enfatización de las numerosas acotaciones del libreto de García Álvarez y Paso. Una simbiosis muy efectista que, sin duda, dejaba a *Curro Vargas* como un “Churro en Bragas”.

Todo ello fomenta la intertextualidad no sólo entre la obra original y la parodiada, sino también con la producción de Chapí estrenada en el Apolo y con todo el género chico en su extensión. Una parodia a ese universo de obras de rápida creación pero de eterno éxito que creaban un repertorio consagrado y conocido por el público general.¹³³

De este estudio se deduce que, a finales de siglo XIX, como telón de fondo del género chico y la parodia, existía un activo debate intelectual en que se mezclaban varias cuestiones: la búsqueda de un camino de futuro para la música nacional; la lucha jerárquica entre géneros músico-teatrales considerados “mayores” y “menores”; la solución de progreso adecuada para la cultura nacional; y los discursos sobre la raza y lo que en esa idea se incluía. Como ya se ha apuntado en este estudio, las posturas respecto a la vía óptima para la música nacional eran divergentes. Pedrell se situaba en contra del género chico,¹³⁴ Bretón renegaba de él y abogaba por *La Dolores*; Chapí lo cultivaba activamente pero no desistía en participar en esta batalla en el género “grande” con *Curro Vargas* o *Margarita la tornera*. Es decir, existía una clara vinculación al avance de la

¹³² “La trágica Andalucía del drama lírico dejó paso a Carabanchel Alto. Es un espacio propicio para un ambiente sainetesco, donde la valentía, queda reemplazada por la chulería de los vulgares personajes”. Peláez, Víctor: *Op.Cit.*, p. 560.

¹³³ Huertas Vázquez, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996, p. 166.

¹³⁴ No sólo se posicionaba en contra del género, sino que en su estancia en Madrid, se fue creando una rivalidad entre Pedrell y Chapí. Remitimos al lector interesado al capítulo “Mañan tortuosas, interesadas y apasionadas” en Pedrell, Felipe: *Orientaciones Musicales*. Chartres: Ed. Garnier, 1912 [?], pp. 189-199 y al artículo de Iberní, Luis: “Felipe Pedrell y Ruperto Chapí”. *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, 335-344.

música nacional a la zarzuela grande y a la ópera, dejando en los márgenes al género chico y no digamos a la parodia. Se presuponían producciones rápidas y sin valor artístico y estético.

En este contraste de ideas intervinieron también los escritores de la generación del 98. Las posturas en este ámbito también fueron opuestas. Margot Versteeg ofrece una recopilación de estas actitudes entre las que destacamos la del crítico teatral Manuel Cañete que en la *Ilustración Española y Americana*: “desaprobó totalmente los ‘teatros de a real’, por estimar que con su repertorio de ‘espectáculos escénicos extravagantes o chabacanos’ atacasen a las clases respetables y a la moral”;¹³⁵ o la de Jacinto Benavente que, por el contrario, afirmaba que “El género chico es, sin duda alguna, muy apropiado a la vida moderna: una hora, dos a lo sumo de espectáculo, y de espectáculo variado”.¹³⁶ Rubén Darío veía incluso que la innovación literaria provenía precisamente de esta vis cómica: “En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente ejemplar que en esta tierra de Quevedos y Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid cómico* y los libretistas del género chico?”.¹³⁷ Dentro de esta postura positiva hacia el género chico, hubo preferencias variadas, como la de Pío Baroja por Chueca en detrimento de Chapí, que después compartiría el entorno de Manuel de Falla.¹³⁸ Es decir, dentro del propio género existía también una marcada jerarquía, un canon.

Lejos de resultar una discusión baladí, esto condicionaba entonces y ahora, la consideración de la parodia en el margen de la historia de la música española del período. En este sentido, se abren varios interrogantes: ¿no son las parodias un testimonio vivo de la recepción de la obra original que estamos pasando por alto? ¿no aporta *Churro Bragas* una nueva visión y lectura de *Curro Vargas*? ¿su única interpretación es la de una burla de una obra, u ofrecen otros matices?

Huertas Vázquez alude precisamente a lo que supone la parodia para el enriquecimiento de la visión musicológica e historiográfica:

¹³⁵ Cañete, Manuel: ‘Los teatros’. *La Ilustración Española y Americana*, Nº III 22-I-1888, p. 55; XIII, 8-IV-1888, p. 235; XXVIII, 30-VII-1888, pp. 52-54. Citado en Versteeg, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Ámsterdam: Ed. Rodopi, 2000, p. 7.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 9. Remitimos al prólogo del libro de Víctor Ruiz de Albeniz ‘Chispero’, que redactó Jacinto Benavente y en el que muestra su postura favorable al género chico. Ruiz Albeniz, Víctor (“Chispero”): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Española, 1952.

¹³⁷ Darío, Rubén: *Cantos de vida y esperanza*, Madrid: F. Granada y Cía, 1907, p. 4.

¹³⁸ Baroja, Pío: *Memorias. Obras completas*, tomo VII, p. 563. Citado en Iberni, Luis G.: *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 1995, p. 27.

Estos ‘códigos sumergidos’, que son las parodias, en cuya unidad ‘libreto-partitura’ se funden y confunden esquejes, trozos propios y ajenos, literarios y musicales, en complementariedad y, a la vez, en contraste, albergan cierta habilidad y riqueza. Pues, parece claro que las buenas parodias terminan enriqueciendo la lectura de las obras parodiadas. Y, en el caso de las parodias decimonónicas españolas, ofrecen –en conclusión de Gies– ‘una visión microcósmica de la historia social del siglo pasado’, y, concretamente, de la vida política y de sus principales agentes, amén, naturalmente, de la vida y de la producción teatral y musical, de sus creadores y protagonistas. Visiones desconjuntadas y disparatadas, como resultado de la reducción paródica y del remedo grotesco, pero, al fin y al cabo, visiones tan válidas o más que otras. Sólo que para calibrar su validez, es necesario sumergirnos hasta llegar a descubrir sus dobles claves, servidas en una sola fuente.¹³⁹

Poco podemos añadir a este párrafo. Todos esos códigos y dobles sentidos son la información única que ofrece la parodia. “Una sola fuente” en que queda condensada la recepción, repercusión y reacción si no del público general, sí al menos de unos autores que pretendían conectar con esa audiencia. No obstante ¿dar con esas claves encubiertas para nosotros, es lo único que puede dotar de significado a una parodia? Es palmario que descubrirlas nos abre puertas semánticas que, de otro modo, pasaríamos por alto. Sin embargo, no resulta sencillo acceder a ellas, ya que muchas referencias se nos escapan en la actualidad. Zamora Vicente apunta una idea que, a mi juicio, resulta esencial para el estudio de la parodia y, en general, para el estudio profundo de cualquier obra en su contexto. Refiriéndose el autor al personaje Zaratustra de *Luces de Bohemia* y tratando de identificarlo con un personaje real, afirma lo siguiente:

No importa que nos equivoquemos en el margen detectivesco de las localizaciones rigurosas: eso no importa. Sí es en cambio válida la visión que despierta de horas de frío y de cansancio, paseadas sin rumbo, acostadas al refugio de una tertulia entre libros -libros ajenos- en un rincón de editor -que quizá nos engañe-, sin más bagaje que el desaliento y la bien hincada vocación de escribir. En ese mote, Zaratustra, cuánto de la charla sobre Nietzsche se deja entrever, ese Nietzsche que llenó de pasmo a la juventud del 98.¹⁴⁰

En otras palabras, captar la atmósfera de la que nos informa la parodia es tanto o más importante, que localizar con exactitud las alusiones que realiza a la realidad de su tiempo. Inevitablemente se escapa a nuestro conocimiento actual extraer muchas de estas

¹³⁹ Huertas Vázquez, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996, pp. 166.

¹⁴⁰ Zamora Vicente, Alonso: “Literatura Paródica”. *Asedio a «Luces de bohemia». Primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*. Discurso de la recepción pública, Madrid: RAE, 1967, edición digital, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/asedio-a-luces-de-bohemia-primer-esperpento-de-ramn-del-valle-incln-0/>, [última consulta: 6/6/2017].

menciones, pero no lo hace el comprender esa época, esos mecanismos y esas dinámicas que la parodia ponía en funcionamiento.

Churro Bragas, por tanto, ofrece, en su conjunto, una radiografía del teatro Apolo y sus obras más destacadas, de la producción chapiniana y sus *hits*, de los clichés nacionales, de la visión desde el género chico de la zarzuela grande y la ópera, de un *modus operandi* para crear música que arranque la risa, de la estrecha colaboración entre libretistas y músicos, de la caricaturización de la literatura española y seguiríamos con un largo etcétera. *Churro Bragas* “Es un Madrid que... corresponde también a la época de hombres de mi tiempo, a la época de Galdós y Echegaray, de la cuarta de Apolo, del Madrid cómico y del café de Fornos lleno, con Granés que insultaba (¡el Granés de las parodias!); con Cavia, que bebía [...]. Bohemia, bohemia. En realidad, una muletilla, un ademán vital que, en el cruce de los dos siglos, adquirió pujanza y significación”.¹⁴¹

¹⁴¹ Refiriéndose a *Luces de Bohemia*, aunque consideramos que es aplicable al caso que nos atañe. Zamora Vicente, Alonso: “Queja, protesta”. *Asedio a «Luces de bohemia»*. *Primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*. Discurso de la recepción pública, Madrid: RAE, 1967, edición digital, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/asedio-a-luces-de-bohemia-primer-esperpento-de-ramn-del-valle-incln-0/>, [última consulta: 6/6/2017].

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi: *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- ÁLVAREZ HORTIGOSA, Francisco: *La vida escénica Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Ed. Anagnórisis, 2012.
- ASTOR, Miguel: Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellano Yumar. Tesis dirigida por Alfredo Rugeles, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2000.
- BORIO, Gianmario y GARDA, Michela: *L'Esperienza Musicale: Teoria e Storia della Ricezione.*, Torino: Edizioni di Torino, 1989.
- BRANDERGERGER, Tobías: “El juego paródico en la zarzuela (Curro Vargas y Churro Bragas”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Branderberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, pp. 161-179.
- CASABLANCAS DOMINGO, Benet: *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Berlín: Ed. Reichenberger. 2000.
- CASARES RODICIO, Emilio: “Pilar Vidal”, *Historia Gráfica de la Zarzuela. Del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU, 2000.
- CASARES RODICIO, Emilio: *Música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- CHAPÍ, Ruperto: *Curro Vargas: drama en tres actos*, Madrid: Pablo Martín ed., 1899.
- CHAPÍ, Ruperto; Dicenta Joaquín y Paso Manuel: *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, tercera edición, 1912.
- CHAPÍ, Ruperto; DICENTA Joaquín y PASO Manuel: *Curro Vargas N. 12 Minué: Zarzuela en 3 actos (...)*, Madrid: Pablo Martín ed., 1899.
- CHAPÍ, Ruperto; DICENTA Joaquín y PASO Manuel: *Curro Vargas. ¡Esperanza que finges traidora!*, Madrid: P. Martín Editor, 1898, Archivo Fundación Juan March.
- Churro Bragas*, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº6 “Soleá de Churripandi”.
- CORTIZO, María Encina: “Parodia”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, ICCMU, Madrid, 2003, pp. 83-84.
- Curro Vargas. Drama Lírico en tres actos*, Madrid: Pablo Martín editor, 1899.
- DARÍO, Rubén: *Cantos de vida y esperanza*, Madrid: F.Granada y Cía, 1907.

- Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares (coord.), Madrid:ICCMU, 2002.
- ESTELLÉS, Ramón: *Churro Bragas*, partitura orquestal manuscrita, Archivo SGAE.
- ESTELLÉS, Ramón: *Churro Bragas. Parte de Apuntar, Material num.1*, Ar. SGAE.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio: *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid: Real Musical, 1975.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique; PASO, Antonio y ESTELLÉS, Ramón: *Churro Bragas*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique; PASO, Antonio y ESTELLÉS, Ramón: *Churro Bragas*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1912.
- GIES, David T.: “La subversión de don Juan: Parodias decimonónicas del Tenorio, con una nota pornográfica”. *Revista España Contemporánea*, VII, Nº1, 1994, pp. 93-102.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo: “La zarzuela paródica y sus incursiones políticas”, *Cuadernos de Música iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-97, pp. 165-181.
- IBERNI, Luis G.: *Ruperto Chapí*, ICCMU, Madrid, 1995.
- LERENA, Mario: “La música teatral de Pablo Sorozábal Mariezcurrena (1897-1988): ensayo de análisis, *Revista de Musicología*, 349, vol. XXXVIII, Nº1 (2015).
- LÓPEZ CANO, Rubén: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual”, *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, 2002.
- LUCENA GIRALDO, Manuel: “Los estereotipos sobre la imagen de España”. *Norba. Revista de Historia*, vol. 19, 2006, pp. 219-229.
- MARTÍ, Josep: “La tradición evocada: folklore y folklorismo”. Gómez Pellón, Eloy; Díaz Viana, Luis; Martí, Josep y Azurmendi, Mikel (ed.): *Tradición Oral. Aula de etnografía*, Cantabria, Universidad de Cantabria, 1999.
- MCNAMARA, Brooks: “Broadway: A Theatre Historian's Perspective”, *The Drama Review*, vol. 45, no. 4, 2001, pp. 125-128.
- PEDRELL, Felipe: *Orientaciones Musicales*, Chartres: Ed. Garnier, 1912 [?], pp. 189-199 y al artículo de Iberní, Luis: “Felipe Pedrell y Ruperto Chapí”. *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, 335-344.
- PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel: *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918) Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de*

- la historia de los espectáculos*, Tesis dirigida por el Dr. J.A. Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, 2007.
- PÉREZ BATISTA, Javier: *Curro Vargas*, edición crítica del teatro de la Zarzuela, 2014.
- RATNER, Leonard: *Classic Music: Expression, Form and Style*, Nueva York: Schirmer Books, 1980.
- REY MAZAS, Antonio: La insólita estructura de don Álvaro o la fuerza del sino.
- RIBAO PEREIRA, Monserrat: “La locura femenina como resorte espectacular: obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico”, *Letras Peninsulares*, 12, 2, 1999, pp. 185-199.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor ("Chispero"): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Española, 1952.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor: “Un género no tan chico. La música de Chapí para las zarzuelas del teatro por horas”. *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Víctor Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis (eds.), Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012, pp. 43-64.
- : “La revista *La Gran Vía*: representaciones sociales a través de la música en el género chico”, *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Tobías Branderberger y Anjet Dreyer (eds.), Münster: Lit Verlag, 2016, pp. 137- 159.
- SOPEÑA, Federico: “Pedrell en el Conservatorio de Madrid”. Separata del *Anuario Musical*, vol. XXVII, 1973.
- SOBRINO, Ramón: “Andalucismo y alhambrismo sinfónico en el siglo XIX”, *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada: Universidad de Granada, 2008, pp. 15-54.
- The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka ed., Oxford: Oxford University Press, 2014.
- TORRES CLEMENTE, Elena: “Andalucismo y verismo en las zarzuelas grandes de Chapí de la década de 1890”. *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012, vol.1, págs. 181-207.
- VERSTEEG, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Ámsterdam: Ed. Rodopi, 2000.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: “Literatura Paródica”. *Asedio a «Luces de bohemia»*. Primer esperpento de Ramón del Valle Inclán. Discurso de la recepción pública, Madrid: RAE, 1967.

FUENTES

1897

Heraldo de Madrid, 2-X-1897; 3-X-1897.

1898

La Época, 18-II-1898; 9-XII-1898.

La Ilustración española y americana, 22-XII-1898.

1899

Diario oficial de avisos de Madrid, 1-II-1899.

El Correo militar, 3-II-1899; 4-II-1899; 8-II-1899.

El Día, 12-I-1899; 23-I-1899; 1-II-1899; 24-II-1899.

El Globo, 27-I-1899; 30-I-1899; 8-II-1899.

El Heraldo de Madrid, 02-II-1899; 21-IV-1899.

El Imparcial, 2-II-1899.

El Liberal, 2-II-1899; 16-III-1899.

El Mundo naval ilustrado, 15-II-1899.

El país, 13-I-1899; 29-I-1899; 2-II-1899.

El País, 2-II-1899.

El Proteccionista, 7-II-1899.

Heraldo de Madrid, 23-I-1899; 2-II-1899; 24-II-1899.

La Correspondencia de España, 27-I-1899.

La Correspondencia militar, 2-II-1899.

La Dinastía (Barcelona), 6-XI-1899; 18-IX-1899; 20-IX-1899.

La Época, 2-II-1899; 4-II-1899.

La Reforma, 2-II-1899; 27-I-1899.

Nuevo Mundo, 1899; Ar. ICCMU.

1900

El Heraldo de Madrid, 15-IX-1900; 19-IX-1900.

El Heraldo de Madrid, 23-VI-1900.

El Liberal, 9-XII-1900.

El País (Madrid), 4-X-1900.

La Dinastía (Barcelona). 28-III-1900.

Webgrafía

Clasificación alfabética de títulos de parodias. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/alfabetica.shtml> , [última consulta 14/4/2017]

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, SGAE, 2001. (Música escénica (...) Pepe Gallardo, 1 act, l, G. Perrín/M. de Palacios, est, 7-VII-1898, Te. Apolo), p. 565, Datos BNE, <http://datos.bne.es/obra/XX2341779.html>, [última consulta: 14/4/2017].

Dicc. de la zarzuela, ICCMU, 2002-2003; *Dic. de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, 2001; (*La Czarina*; zarzuela (también denominada opereta) en un acto; música de Ruperto Chapí; libreto de José Extremera; Estrenada el 8 de octubre de 1892 en el teatro Apolo de Madrid), Datos BNE, <http://datos.bne.es/obra/XX2341785.html>, [última consulta: 14/4/2017].

Taller de Zarzuela Ópera Cómica de Madrid. Fundación Juan March. Parodias de óperas:

La Golfemia y *La Fosca*, de Luis Arnedo: <http://www.march.es/videos/?p0=6862&l=217>, [última consulta: 14/4/2017].

ANEXOS



***CHURRO BRAGAS: UN ESTUDIO DE CASO DE LA PARODIA
MUSICAL A FINALES DEL SIGLO XIX***

ZOILA MARTÍNEZ BELTRÁN

ANEXO 1

Churro Bragas, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº 3 “Dúo de Churro y Fatigas”, pp. 5-6.

CHURRO *(un grito)*

trium - fan - te lle - goa - quí Que no - las más a - gu

Piano

3

das me o - bli - gaa - dar Cha - pí

3

Pno.

ANEXO 2

Churro Bragas, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº4 “Concertante”, p. 13.

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The first system is labeled 'Piano'. The second, third, and fourth systems are labeled 'Pno.'. The music is a continuous piece with a repeating melodic pattern in the treble and a steady accompaniment in the bass.

Piano accompaniment for measures 5 and 6. Measure 5 features a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Measure 6 continues the melody with some chromatic movement and a more complex bass line.

Curro Vargas. Drama Lírico en tres actos, Madrid: Pablo Martín editor, 1899, “Escena Final”, p. 49.

SOLEDAD

iii Cu

Piano

4 CURRO

S rro!!! ¡Yacs - tás en c - - -

Pno.

The score for the 'Escena Final' features a vocal solo by Soledad and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'iii Cu'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a more complex right-hand melody. The vocal line continues with the lyrics 'rro!!! ¡Yacs - tás en c - - -'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and a more complex right-hand melody.

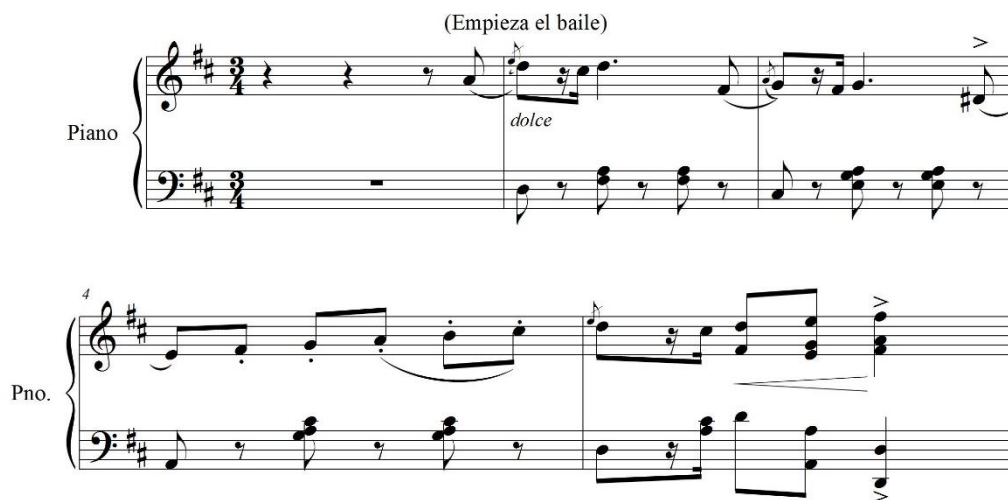
ANEXO 3

Churro Bragas, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº 7 “Schotis”, p. 1.



The musical score for "Churro Bragas" is written for Piano and Pno. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system shows the Piano part with a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The second system shows the Pno. part with a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Curro Vargas. Drama Lírico en tres actos, Madrid: Pablo Martín editor, 1899, nº 12 “Minué”, p.2.



The musical score for "Curro Vargas. Drama Lírico en tres actos" is written for Piano and Pno. (Piano). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The score consists of two systems. The first system shows the Piano part with a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a quarter rest, followed by a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The bass staff has a whole rest, followed by a half note D3, a half note C3, and a half note B2. The second system shows the Pno. part with a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a quarter rest, followed by a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The bass staff has a whole rest, followed by a half note D3, a half note C3, and a half note B2. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking.

ANEXO 4

Churro Bragas, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº4 “Concertante”, p. 7.

CHURRO

Por es - te pu - ñao de cru - ces... te

Piano

T

ju - ro que la de - güe - llo!

Pno.

ju - ro que la de

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'CHURRO'. It features a vocal line (T) and piano accompaniment (Piano and Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The vocal line has a melodic line with a fermata over the word 'ces...'. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The lyrics are in Spanish and appear to be a song about a 'pu-ñao' (a type of bread) and 'cruces' (crosses).

Pepe Gallardo, partitura orquestal manuscrita, Madrid: BNE, f. 205.

PEPE

Por es - te pu - ñao de cru - ces — te ju - ro que no te

Violin

Viola

Cello

Double Bass

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'PEPE'. It features a vocal line (PEPE) and orchestral accompaniment (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The vocal line has a melodic line with a fermata over the word 'ces'. The orchestral accompaniment consists of a violin, viola, cello, and double bass. The lyrics are in Spanish and appear to be a song about a 'pu-ñao' (a type of bread) and 'cruces' (crosses).

ANEXO 5

Churro Bragas, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº 3 “Dúo de Churro y Fatigas”, p. 5.

CHURRO

Piano

Por que c - lla fue - se

3

mía - a lle - gué to - re - roá ser que los

Pno.

Curro Vargas. Drama Lírico en tres actos, Madrid: Pablo Martín editor, 1899, “Dúo Angustias y Curro”, p. 6.

Allegretto appassionatto

CURRO

Por quee - lla fue - se mí - a cru -

espressivo

p

Piano

3

céel re - vuel - to mar

3

Pno.

ANEXO 6

Churro Bragas, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº4 “Concertante”, p. 2.

The musical score is for a piece titled "Churro Bragas" by Zozaya Editor, 1899. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score consists of two systems, each featuring a vocal line and a piano accompaniment.

System 1:

- Vocal Line:** The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics are "Mi - ra que bue - nas mo - zas".
- Piano Line:** The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The lyrics "Mi - ra que bue - nas" are written below the piano line.

System 2:

- Vocal Line:** The melody continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics are "te vie - nen a bus - car".
- Piano Line:** The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and melody in the right hand. The lyrics "mo - zas" and "te vie - nen a bus" are written below the piano line.

The piano part is labeled "Piano" and "Pno." in the original score.

La Czarina, edición para voz y piano, Pablo Martín editor, Madrid: BNE, nº2 “Coro de la seducción, p. 2.

The image displays a musical score for a voice and piano arrangement. The score is written in 2/4 time and D major (two sharps). It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Mi - ra que bue - nas mo - zas" and continues with "Mi - ra que bue - nas". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with "te vie - nen a bus - car" and "mo - zas te vic - nen a bus". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, marked with a piano (*p*) dynamic. The score is labeled "Piano" and "Pno.".

3

Mi - ra que bue - nas mo - zas

Mi - ra que bue - nas

Piano

p

3

te vie - nen a bus - car

mo - zas te vic - nen a bus

Pno.

ANEXO 7

Churro Bragas, Madrid: Zozaya Editor, 1899, Archivo SGAE, nº6, “Soleá de Churripandi”, p. 3.

The image shows a musical score for a piece titled "Soleá de Churripandi" by Churro Bragas. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are "¡No la ma - tes! ¡No la ma - tes!". The piano part features a bass line with eighth notes and chords, and a treble line with chords. The word "Piano" is written to the left of the piano staff.

¡No la ma - tes! ¡No la ma - tes!

Piano